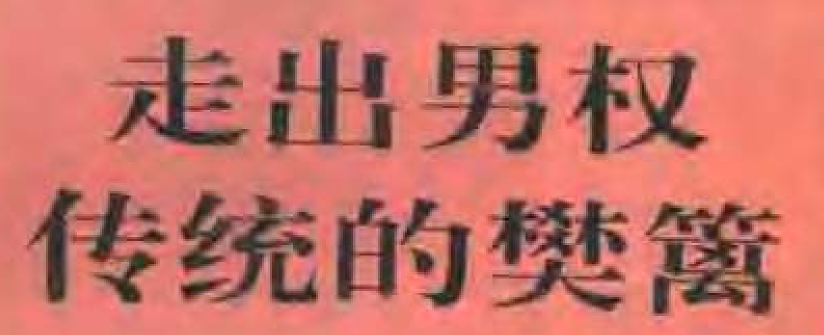
SDX & HARVARD-YENCHING ACADEMIC LIBRARY



走出男权传统的樊篱

文学中男权意识的批判

刘慧英著

三联·哈佛燕京学术丛书

生活·讀書·新知三联书店

三联 · 哈佛燕京学术丛书

走出男权传统的樊篱

——文学中男权意识的批判

正像刘慧英以丰赡的材料
与雄辩的论述所揭示的，
男权中心意识在我们的
社会生活与文学作品中的
表现如此触目惊心，
它足以使我们对许多天经地义、
源远流长的东西进行
新的观照与思考，
我们很可能会为
这一切嗟然叹息，
比叹息更重要的却是为终于有人
提出了这些比起"婚姻自由、
同工同酬"来说更属于
深层次的问题而欣慰。
走出男权传统樊篱意味着
文学与社会的进步，
刘慧英的书无疑是
有意义与价值的。

——王蒙

ISBN 7—108—[illegible]—2 [illegible] 定价 [illegible]



三联◉哈佛燕京学术丛书

走出男权传统的樊篱

文学中男权意识的批判

刘慧英 著

生活·讀書·新知三联书店

(京)新登字 007 号

Our Academic Books
are subsidized by
the Harvard - Yenching Institute,
and we hereby express
our special thanks.

图书在版编目(CIP)数据

走出男权传统的樊篱:文学中男权意识的批判/刘慧英著. - 北京:生活·读书·新知三联书店,1995.4
(三联·哈佛燕京丛书)
ISBN 7 - 108 - 00132 - 2

Ⅰ.走… Ⅱ.刘… Ⅲ.作品 - 文学研究 - 世界 Ⅳ.I106

中国版本图书馆 CIP 数据核字(94)第 12912 号

责任编辑 许医农
封面设计 宁成春
出版发行 生活·读书·新知三联书店
(北京朝阳门内大街 166 号)
邮　　编 100706
经　　销 新华书店
印　　刷 人民卫生出版社印刷厂
版　　次 1995 年 4 月北京第 1 版第 1 次印刷
开　　本 850×1168 毫米 1/32　印张 7.25
字　　数 161 千字
印　　数 0,001—8,000 册
定　　价 9.80 元

序

刘慧英的书稿——我要说几乎是——使我大吃一惊。

一些年前，我与一些男女作家一起出国访问。我们的女作家被问及关于女性文学、女权主义等问题。我们的男女作家的脸上都显出了麻木、困惑、讥讽、无可奈何与不感兴趣的表情。没有一个女作家承认自己关注女权问题（似乎我们这里早已没有什么女权问题或者女权问题是一些低层次的不值得我们的优秀女作家去关心的问题），承认女作家与男作家有什么重要的不同，承认性别问题在自己的创作中具有重大的意义，更不要说是承认自己是女权主义者了。我当时的绝对主观的感觉是，她们不愿意承认这些的心情恰如不愿意承认自己是妇联的工作干部。当然不会有哪一个才高九斗的正在看好的强力型女作家愿意调到妇联去搞婆婆妈妈的那一套"妇女工作"。她们爱搭不理、支支吾吾地回答着外国女性的提问。

于是我插嘴说："我们的女作家很多，又都很棒，比男作家还要棒。她们是作家而且是极好的作家，她们领风骚于整个文学界而不限于文学女界；她们不是也不甘心仅仅是女作家哪怕是极好的女作家。"

于是我看到了提问者的困惑与失望的表情。那糊涂劲儿与我们方才的样儿并无二致。

也许我的话根本翻译不过去。许多民族的语言一切名词都

要区别阴性和阳性，或者是男作家，或者是女作家，或者是复合的男女作家们，而我们的语言培养的是不分性别属性的对于作家、人、学生、服务员、发言人直到动物的中性属性的认可，中性才是本体本质，而男作家女作家、男服务员女服务员……中的性别称谓，只不过是修饰性的定语。比如发言人的特性、价值与引人注目之处全在于他是发言人而与他们的性别无关。英语里要区分男发言人(Spokeman)女发言人(Spokewoman)对于我们炎黄子孙来说无异于自找麻烦。

我还在回答一个向我提出的问题的时候表示过："在我们国家，女作家的风格可能一般比较细腻一些，此外，不论在取材还是主题还是使命感方面，女作家与男作家并无区别。"(我想我是怀着对于我国妇女半边天的充分自豪与弘扬社会主义男女平等的极大优越性的自觉来这样回答问题的。)是的，我们男女作家一起写四人帮的肆虐，写我国知识分子的命运，写公社的悲喜剧，写官僚主义的麻烦……同悲喜而共哀乐。至于妇女问题，从根本上说是阶级问题，随着无产阶级领导的人民大众的革命的成功，童养媳没有了，买卖婚姻没有了，"姊姊妹妹站起来"(这是五十年代一部反映取缔妓院的大型记录片的题名)了，妇女有了与男人平等的公民权、财产继承权、教育权与就业权利了，女政治局委员女司机女飞行员女兵女警察都有了……至于女作家，她们比男作家还"厉害"呢……我们还有什么妇女问题(除了边远农村)吗？

刘慧英的书稿改变了我的许多认识与观念。我惊讶于我在女性问题上的皮相与粗疏，粗读了这份书稿我不禁惭愧于自己的视而不见与麻木不仁。

正像刘慧英以丰赡的材料与雄辩的论述所表明的，男权价

值标准男权历史意识在生活中在文学作品中的表现真是数不胜数触目惊心！却原来，作为一种深层次的文化意识，实现男女平等与妇女解放是那么困难，比在法律上制度上社会保障上解决妇女问题困难得多！

郎才女貌（我更愿意说是才子佳人）模式在当代文学中的万变不离其宗的发扬光大和这种模式包含的女人附庸于男人的陈腐意味；诱奸故事模式所透露的女性的无力无望无独立价值（窃以为表现了男权的虎狼意识与视女性为需要慈悲保护施恩的羔羊）的意蕴；对于女性自我意识的回避，以为社会解放可以自动解决问题的天真与对于更深层次的问题的视而不见；女性的孤注一掷式的爱情乌托邦以及这种乌托邦的破灭带来的激愤与失望，女性仍然缺乏爱的自由的事实；既要保持传统的女性标准（容貌、品行）又要符合半边天的新的社会要求劳动出工要求与鼓励丈夫情人献身投入（参军、加班、以及从推迟婚期到牺牲生命）的要求的女性的两难或多难处境；对于自然母性的价值判断的困惑；从寻找男子汉到诋毁男性的女作家所流露的传统观念对于男子汉形象的理想化的假定、依赖与对于女性自身的缺乏信心，将性与爱分离开来的传统意识特别是对于女性的性意识性爱的各种各样的歪曲丑化糟践；圣女（作者创造了一个有趣的词——愚爱）型与荡妇型（狐狸精、色情间谍美人计至少是尤物型）女性形象所表达的传统男权观念；以献身事业为名"始乱终弃"的伪善、自欺欺人与厚颜无耻；从宣泄自我到自我的隐匿（在我们的语言中女人似乎比人低一等，女作家似乎比作家低一等。著名戏剧大师曹禺的剧作《明朗的天》中有一个资产阶级知识分子与妻子吵架的场面，男人骂道："女人不是人，女人是女人！"随着我们的女作家的功成名就与俨然人物，谁能不越来越倾向于

掩盖自己的女性意识呢?)所有刘慧英的书提及的这些,我们不是司空见惯的吗?我们(包括那些在自己的作品中形象地触及到这些问题的男、女作家)又有谁不是常常倾向于回避对于这些问题的深入探讨,回避了突破男权传统的樊篱与男权历史意识这一有点麻烦的问题而满足于浅尝辄止的一般性结论(如认为一切不幸都是某种恶势力所造成的)吗? 惜哉!

刘慧英的书稿的价值在于提出了这些我们视而不见的问题。它开始动摇了我们一些习焉不察的传统男权观念,使我们开始把问题作为问题来看,使我们对于许多天经地义源远流长的东西进行新的观照与思考;它表达了智慧的痛苦;它使我们的男性公民恍然大悟地开始思考女性们的严峻处境。它从托尔斯泰到曹雪芹,从丁玲到铁凝,广征博引而又是鞭辟透里地提出了一系列有价值的思考果实。读之令人击节。当然这些问题并不是靠咒骂、靠干干脆脆地转变观念、靠一念之差的调整或是新名词的引入就能解决的。刘慧英并没有也不可能解决这些问题。这些问题的形成并不是单纯的男权观念使然。恰恰相反,男权观念的形成不但有漫长的历史过程也有它的多方面的、在当时很可能是合理的根据,现在也还没有完全失去它的产生与维持依据。我们很可能会为这一切而喟然叹息,比叹息更重要的却是为我们这里终于有人提出了这些比起“婚姻自由、同工同酬”来说更属于深层次的问题而欣慰。

我们的社会在进步,我们的头脑在进步;我们正在一步一步地艰难地却也是确定无疑地从必然王国走向自由王国。我们的女性文学会出现更新更好的觉醒。刘慧英的书是有意义的。

王　蒙

《三联·哈佛燕京学术丛书》

征稿启事

《三联·哈佛燕京学术丛书》系人文与社会科学研究丛书，面向海内外学界，专诚征集中国新进中青年学人的优秀学术专著，包括中青年留学生在海外的研究成果。

本丛书邀请国内资深专家组成学术委员会，并依照严格的专业标准按年度评审遴选，决出每辑书目。投寄而未能入选的稿件，学术委员会将严守秘密。

凡有意应征者，可以写信或者寄稿给北京100706，朝内大街166号三联书店《三联·哈佛燕京学术丛书》学术委员会。来信或来稿务请注意：

一、参选作品必须是人文/社科领域的学术专著；

二、书稿必须附有至少两位专家（教授或研究员）的署名推荐书及修改意见；

三、附寄本人简历，特别是关于学术经历、写作经过的说明；

四、除完整的手写稿件，如不接纳将退寄作者外，其余（包括打印稿件）均不退还；

五、惠稿如不予接纳，学术委员会将写信通知本人，限于人力，请恕不能详述退稿理由。

生活·读书·新知三联书店

一九九三年一月

三联·哈佛燕京学术丛书

第一辑

中国小说源流论　石昌渝著

工业组织与经济增长　杨宏儒著

罗素与中国　冯崇义著

《因明正理门论》研究　巫寿康著

论可能生活　赵汀阳著

法律的文化解释　梁治平编

台湾的忧郁　黎湘萍著

——陈映真的写作与台湾的文学精神

再登巴比伦塔　董小英著

——巴赫金与对话理论

第二辑

现象学及其效应　倪梁康著

——胡塞尔与当代德国哲学

海德格尔哲学概论　陈嘉映著

清末新知识界的社团与活动

桑　兵著

天朝的崩溃　茅海建著

——鸦片战争再研究

境生象外　韩林德著

——华夏审美与艺术特征考察

代价论　郑也夫著

——一个新的社会学视角

走出男权传统的樊篱　刘慧英著

——文学中男权意识的批判

金元全真道及其内丹心性学

张广保著

责任编辑：许医农

本丛书系人文与社会科学研究丛书，
面向海内外学界，
专诚征集中国新进中青年学人的
优秀学术专著（含海外留学生）。

•

本丛书意在推动中华人文学术与
社会科学的发展进步，
奖掖继起人材，鼓励刻苦治学，
倡导基础扎实而又适合国情的
学术创新精神，
以弘扬光大我民族知识传统，
迎接中华文明新的腾飞。

•

本丛书由哈佛大学燕京学院
(Harvard－Yenching Institute)
和生活·读书·新知三联书店共同负担出版资金，
保障作者版权权益。

•

本丛书邀请国内资深教授和研究员
在北京组成丛书学术委员会，
并依照严格的专业标准
（原则上要求参选书稿高于一般博士论文水准），
按年度评审遴选，
决出每辑书目，保证学术品质，
力求建立有益的学术规范与评奖制度。

目　　录

第 1 章

重新界定的女性文学批评范畴的描述

在开始谈论女性文学时，我们首先要就与此相关的某些观点和概念作一综述，以便界定本书所从事的女性文学批评和研究的范畴，它与以往所谈论的“女性文学”概念的联系以及根本性差异。

“女性文学”在历来和眼下的文论中一般似乎都是指女性作家的文学创作，如再相对缩小概念范畴，便是指那些女作家创作的关于妇女生活和感受的作品。可以说，它至今还没有一个清晰、明确的概念界定，而只是一个在文学批评界部分流行的约定俗成的名称而已。它在英文中被称为“Women's literature”，意指女人们写作的文学作品。我国早在本世纪初就有学者谢无量、胡云翼、谭正璧等写过《中国妇女文学史》、《中国妇女与文学》、《中国女性的文学生活》等追寻古代女作家创作足迹、发掘新价值的开创性著述，这可能是中国最早的对“Women's literature”意义上的“女性文学”的全面总结和综合评述。用同样的观念和方法，三十年代出版的黄英（钱杏邨）的《现代中国女作家》，贺玉波的《中国现代女作家》，草野的《现代中国女作家》等则记述了当时中国女作家创作轨迹，对“五四”新文学研究和批评作了一

种开创性工作，但对“女性文学”这一概念没有更多意义上的阐发和补充。这种状况似乎延续了几十年，“女性文学”一直是很少有人问津的领域，直至前些年当人们重新提及它时，仍是“Women's literature”的固有意义。

几十年来不断问世的（除“文革”时代整个文化处于停滞时期外）各时代各地区的女作家作品“选”或“集”组成了这种意义上的“女性文学”的主体和缩影。虽然其中的大多数作品是反映妇女生活或妇女问题的，但作家性别却始终是一个根本性的选择准则，在这个准则之下不仅男性作家关于妇女问题的探讨绝对地被排除在外，而且一些虽由女作家执笔却与妇女问题毫不相干的作品也被选入，俨然成为“女性文学”的一部分。对此我们不禁要发出疑问：“女性文学”是一种女作家的创作集锦么？抑或是一种女性炫耀——女人竟也能写文学作品？我认为这是“女性文学”概念中的一个偏差，而且相信这不是女性文学批评和研究者的初衷。据我所知，不少研究者或批评者之所以对女性文学有兴趣，本意是在对男权文化统治下女性作为一种特定历史现象和存在的关注。

西方女权批评理论的发展对这种“由来已久”而又困境重重的“Women's literature”表示过质疑或否定，陶丽·莫依在《性与文本的政治》一书中非常简捷地指出：

> 在父权制的社会里，女作家由于她们是女人而遭到歧视，这时，正当地把她们当作一个独立的群体来讨论是很容易办到的。更急迫的问题则是，怎样避免使父权制的美学、历史及传统的观念对我们已经决定构建的“女性传统”

造成影响。[1]

另一位女权批评家罗莎琳德·考尔德在《妇女的小说是女权主义小说吗?》一文中这样说:

> 决不能简单地认为,以女性为中心的写作同女权主义有任何必然的联系。女性中心小说决不是什么新现象,米尔斯和布恩的浪漫主义小说是由女性写作的,由女性来阅读的,是为了卖给女性的,总之一切都是为了女性的。然而,从女权主义的角度看,这些虚构的故事除了性压迫、种族和阶级压迫之外,再也没有什么可取的东西了。[2]

显然,这里是在为女权主义文学作界定,因此势必对那些浸透着女性"气味"的、与女权思想格格不入的"女性文学"持一种批判态度。有意思的是,在这一点上张洁的看法与女权批评不谋而合,她在谈到女性文学究竟是什么时说:

> 是因为那些作品写了女人的问题呢,还是因为作家是女人呢,或是因为作品中透出一种女人的矫情呢?现在有些人写作品就因为她是一个女人而卖弄和销售那种"女人的矫情,"不会客观地去对待妇女问题,所以我觉得女性文

---

① 〔挪威〕陶丽·莫依《性与文本的政治》(中译本),长春,时代文艺出版社,1992年版,第106页。

② 〔美〕伊莱恩·肖沃尔特编《新女权主义批评》,纽约,兰登书屋,1985年版,第128页。

学这一概念相当模糊。[①]

她将文学创作中的"搔首弄姿"与生活中女人有意卖弄风情、甘愿充当男人的玩物和摆设相提并论，指出这是一种处于精神不发达国度的落后社会意识的体现。不论张洁本人多么不愿别人称她为女权主义者，也不论在没有女权运动背景的中国张洁是否可能具有女权意识，有一点却是非常清楚的：女权主义批评和中国的一些女作家都试图将女性文学规范在对传统男权文化的否定和张扬妇女解放的特定思想框架之内。她们所批评的那种"女性倾向"在传统的约定俗成的"女性文学"概念中是存在的，甚至于被肯定为一种富有独特的女性气味的文学风格，它更多地是建立在性别意义上的，或者说是迎合男权观念和利益的非文学的批评投视。

无疑，最早的反映妇女问题、集中表达女性情感和向往的作品大多出于女作家的手笔，而在以男权为中心的社会里由寥若晨星的女作家组成的创作群体确实也别具一格，值得探讨和发掘。由于古典女作家自身社会地位的限制，她们的创作在题材和主题方面有着较一致的倾向性——过于拘泥自我的遭遇和感受，将题材过多地局限于个人情感和家庭伦理等方面，她们共同的人生感受所产生的相近的文学倾向是为人们所一目了然的，这也形成了往日"女性文学"的研究格局——发现和寻找女作家们共同的创作动因、文学风格和语言特点等等，总之是将女性作家作为一种文学流派来剖析。在今日的中国大陆某些所谓的"女作家传统"早已随着历史和时代的变迁分化衍变得面目全非了，

① 《女人，并非特殊》，载香港《文汇报》1989年6月25日。

例如，古代女作家在创作题材和主题上较为接近，后来的不少女作家却有意无意地远离和回避这种"接近"，而与传统观念上的"重大题材"结缘；有的女作家则有意无意地以"中性的"或"男性的"眼光与角度观察和描述世界，笔下的女性形象明显缺乏或隐匿女性意识。

大量存在的文学文本表明：虽然在较长的历史时期内许多女作家专注于对自我遭遇和感受的叙述，但并非所有女作家的全部创作都可划入一种特定的范畴或形式框架内，尤其是在现代社会，随着妇女日益走向更广阔的社会生活，女作家写作的领域也日新月异，她们的文本更是无法一概而论。如果说最早的"女性文学"概念的提出可能是针对长久以来男权文化无视或蔑视女性作家存在的一种"纠正"，它的动机可能更多地是发自社会学意义。那么，在世界性妇女解放运动和意识日益渗透到社会文化的各个层面时，我们是否应该使女性文学批评和研究具有更确切、更充实的文化和文学意义呢？如果还一味地过份强调作家的性别是否会蹈入男权文化的女性性别角色的窠臼呢？就象用各种女性形象和姿态作为书刊封面和广告画面以招徕观众和赢得商业利润一样，文学作品的写作和出版也时常表现出一种对女性非正常的兴趣，有些写作和出版明显地带有贩卖男权文化对女性性别角色的期望的色彩；如上述张洁所批评的"女人的矫情"，以迎合男权主义的趣味和心理，自觉或不自觉地按这种趣味写作的男作家和女作家在目前的文坛上依然存在，而自觉地抵御这种传统心理的女作家也大有人在。当今和以往的女作家中不少人对向她们报以特殊的"礼遇"表示不以为然，我国著名女作家丁玲在三十年代曾拒绝为"女作家专号"撰稿；新时期以来的不少女作家也都声称不希望文学批评从"女作家"角度对

她们的作品进行剖析；在女权批评风行一时的英美文坛上某些女作家也不同意将她们另行归类，而对“女性文学”提出非议。

综上所述我们可以看出，传统的约定俗成的“女性文学”概念远非是一个意义确定、范畴清晰的文学概念，本书无意做这种意义上的文学批评和研究，也不打算对这一概念做新的全面完整的界定，我认为这是个人能力和这本小书所难以企及的。因此，在对这一概念提出质疑的同时，只能暂时将其悬置起来，而就我所做的女性文学批评和研究范畴作一些必要的说明。

本书试图建构一种新的女性文学批评，它的主要理论依据是西方女权主义文学批评。在本世纪六七十年代随着整个西方文化的变革，涌现出一股声势浩大的女权主义政治运动，冲击了西方社会的传统伦理、文学、语言，甚至人们的穿着打扮。在文学界女权主义者热心挖掘以往的“Women' s literature”，尤其是一些被男权文化所否定和埋没了的女作家及她们的作品，肯定她们的“女性感性”和“女作家传统”等。而后又转向整个文学史和文学作品的批判，以女权主义立场和态度重新解读和审视以往几千年的传统男权文化，对以往的文学史进行新的价值估量，着重批判文学创作中男权观念表现出来的传统的价值标准和审美趣味，试图建立一种完全以女性为本质和目的的文学。

美国女权主义批评家伊莱尼·肖沃尔特在著名的《走向女权主义诗学》一文中对女权批评曾有明确的论述：

> 女权主义批评可以分为两种不同的类型。第一种涉及作为读者的女性——即作为男性创造的文学的消费者，它还涉及女性读者的假设改变我们对某一本文的理解，使我们领悟到它的性代码的意义的方式(或途径)。我把这种分

析称为女权主义批判(feminist critique),和其它类型的批判一样,这种批判也是以历史研究为基础的,致力于发掘文学现象的意识形态假定(或前提),文学批评中对女性的忽略和误解,以及由男性构造的文学史的缺陷。这种批判还要探讨通俗文化和电影中的女性观众,分析在符号系统中作为符号的女性。女权主义批评的第二种类型涉及对作为作家的女性,即作为本文意义的创造者的女性的考察,涉及出自女性之笔的文学作品的历史、主题、类型和结构。它的课题包括女性创造力的心理动力学、语言学以及女性语言问题、女性个体或群体文学生涯的发展轨迹、文学史以及具体作家和作品的研究。在英语中还没有一个现成的词可以标志这种特殊的学科,所以我采用了一个法文术语 la gynocritique,即女性批评(gynocritics)。[①]

肖沃尔特对"女性批评"又作了这样的阐释:

和女权主义批判不同,女性批评旨在建构一种分析女性文学的女性模式,在研究女性体验的基础上建立新的模式,而不是采用男性的模式和理论。女性批评的起点在于我们使自己摆脱了男性文学史的束缚,不再强使女性适应男性的传统,而是专注于新的可见的女性文化世界。……女性批评同历史学、人类学、心理学和社会学中的女权主义研究相联系,……[②]

---

① 《新女权主义批评》,第128页。

② 同上,第131页。

我所试图重构的女性文学批评似乎更倾向"女权主义批判",但并不排斥"女性批评"。因为在既定的历史境遇中,出于对男权文化统治下女性存在的关注,我们只能从批判和否定旧的意识和秩序起步,"女性批评"的构想必须由"女权主义批判"作先导——扫除了男权文化的陈旧之后才得以建立。否则,在几千年的男权文化泥淖和阴影的缠绕之下去建构一种"女性乌托邦"将是不可思议的。

西方女权主义文学批评对传统文学和文学史的重新审视实际上已造就了一个声势颇大的批判传统男权中心文化的女权或女性视角,它具有特定的价值和意义,可以说是人类精神活动更趋完整和成熟的表现。很显然,这种新的视角突破了"Women's literature"意义上的就事论事,它不是将女性以及关于女性的创作作为一种游离于人类文化的现象,而是将其与整个人类历史相联系,做既富有女性立场又不偏狭的观照或批判,对于研究中国女性文学现状以及更广泛意义上的女性文学现象是一种极有启发和可供参照的学术理论。

鉴于同样的立场和出发点,我认为我们建构的女性文学批评应具有这样两层内涵:并非所有女作家的创作都在女性文学批评范畴之内;也并非一切男作家的创作都绝对不能划入女性文学批评范畴。

我们不能以男女性别来区别男权主义和女权主义;同样,我们也不能以男作家或女作家来标示"男性文学"或"女性文学"。女性文学批评和研究应直接面对文学创作——所有男女作家有关女性生存和解放所作的思考。将男作家在此方面的直接参与划入女性文学批评的视域,应该完全不足为怪。文学现象的批评和鉴定不应仅仅着眼于作家自身,而应以文学作品作为根本性

依据，应直接面对文学作品所具有的内涵，也就是说，它应该以本文意义为主体对象，而作家的个人因素——生平、经历或经验等等是文学研究所不能完全忽略、但又不能以此为根本性缘由去推断作品的成败和功过。美国的韦勒克和沃伦所著的《文学理论》在批评了由文学"外在的"研究去诠释和评价作品的缺陷后指出："文学研究的合情合理的出发点是解释和分析作品本身。无论怎么说，毕竟只有作品能够判断我们对作家的生平、社会环境及其文学创作的全过程所产生的兴趣是否正确。"[①] 虽然，绝大多数反映妇女问题的作品因其具有的社会和政治的意义，会给批评和研究带来许多非纯文学的色彩，但是它毕竟是一种文学现象，因而没有理由使其不按文学的原理和逻辑来作概念界定和内涵阐释。

女性文学批评，顾名思义必须与女性的存在直接相关，而这种相关主要是文学作品的内涵本身，而不是作品的外部存在——作家或读者对象的性别意义，当然作为文学批评和研究并不绝对地排斥注意作家和读者的性别，但首要的视域应该是作品本身。对女性文学批评来说，作家的性别是一种存在于作品之外的因素，在对作品进行具体分析时可以考虑这个因素，也可以不考虑，总之不能将它作为批评的根本性依据。传统的约定俗成的"女性文学"概念直接将作家的性别视为研究的决定性对象，这妨碍了对女性文学文本的直接介入和发掘，从根本上来说是违背了文学研究的起码准则和原理的。

就现存的各种文学区域的划分来看，大都是以其题材或人

---

① 〔美〕勒奈·韦勒克和奥斯丁·沃伦合著《文学理论》（中译本），北京，三联书店，1984 年版，第 145 页。

物形象的意义为主要依据，比如，“儿童文学”这一概念，说明的是以儿童为主要读者对象的文学作品，但它又不仅仅是供儿童阅读的，更不是出自儿童的手笔；它所选择的题材、展现的主题是有关儿童的生活或启发儿童思维的各类问题。再说句题外话，难道我们会不承认一些言简意赅的寓言、童话对成年人也有很大的吸引力和可读性吗？因而“儿童文学”的界定绝不是建立在对作者和读者对象的确认之上，而是对作品题材和主题以及它所采用的相应的艺术形式的辨认和评述。再如，前些年兴起或被确定称谓的“市民文学”、“伤痕文学”、“改革文学”等等，都不是对作家或读者对象的单纯划分，界定的基本依据是作品的题材、主题及人物故事所包含的特定意义。

在西方女权批评理论中固然将夏绿蒂·勃朗特的《简·爱》那样的作品看成是纯粹意义上的女性文学，但也早已有人将目光移向托尔斯泰、劳伦斯等传统大师笔下的女性形象或他们对女性问题的思考。以托尔斯泰的三部名著《战争与和平》、《安娜·卡列尼娜》、《复活》来说，从整体上看它们似乎都是特定社会背景下一种对历史、社会和政治制度的考察、解剖和描绘（尤其是《战争与和平》），可是娜塔莎、安娜、玛丝洛娃等中心人物的艺术形象是托尔斯泰一生对妇女问题思考并得以在创作中表现的高度集中，女性文学批评和研究从中可能得到的启示是难以穷尽的。大量存在的文本证明着绝非仅仅存在着女作家群体所组成的“女性文学”，男性始终都在参与对妇女问题的思考，创造了难以计数的女性形象，虽然这种思考和创造也与女性自身的思考和创造一样，不免存在偏颇和失误，但它理所当然应受到女性文学批评和研究的重视。即使在中国的封建社会里，或在古希腊罗马时代，妇女问题及其在文学创作上得以表现都是与整个

社会和人类的发展密切相关的。推而广之地说，妇女问题历来就不仅仅是女性所独自感受、承担和探索的，它也绝不仅仅取决于妇女自身的意愿和利益。傅立叶很早就说过，妇女解放的程度是衡量社会发展的一个尺度。这一尺度与人类文化、经济、政治的各个侧面都有着千丝万缕的联系。从文学上看，不论是女作家的写作或男作家的写作，不论是反映妇女生活和问题的作品还是其它的文学文本，它们在主题的建立、题材的取舍、艺术技巧和表现形式的创造更新等等方面都与各种历史文本和同时代的他人文本具有"互文性"(intertexuality)，这种传统和时代的联系及牵扯是无法割裂的。

按这样的观点来审视中国现当代男性作家有关妇女生存和命运的创作，我们可以列一个长长的作品目录，哪怕略展一些名家名作我们便会惊讶地发现，从事女性文学批评和研究有多少极待开采的丰厚矿藏：

在中国现代文学史上，茅盾的《蚀》三部曲从一般的批评观点看，描述了知识分子精神上的痛苦历程，而从女性文学批评的角度看，静女士、章女士、孙舞阳和方太太的故事则表现了中国现代知识女性在爱情和人生理想方面的追求；从文化的角度对这些女性形象进行分析我们则能看到作为妇女解放倡导者的茅盾对女性怀有多么深切的同情和理解，又在多大程度上仍然拘泥于传统的男权观念形态；鲁迅的《伤逝》向我们揭示了"娜拉式"的子君的悲剧命运，在中国现代文学史上，尤其是女性文学史上无疑具有划时代的开创性意义；叶圣陶的《倪焕之》虽然从总体上说是表现教育救国幻想破灭的一出悲剧，但女主人公金佩璋从热情到消沉转而重新振奋的历程以及她与倪焕之之间的爱情故事，与《伤逝》的主题不也有着相通和相近的意义吗？后来

的曹禺、巴金、老舍都在他们的一些重要作品，例如《日出》、《雷雨》、《原野》、《寒夜》、《离婚》中或深或浅地触及了妇女问题，从这些文本中我们不仅能读到男性作家所勾勒的妇女生存状态，而且透过他们的描述可以嗅到浓厚的男权文化氛围以及这种文化的日益衰败或冥顽不化。……这些创作与出自女性手笔的《寄小读者》、《水》、《太阳照在桑乾河上》相比显然更直接接近真正意义上的女性文学。在后来的解放区文学以至1949年以后的文学中，孔厥那些独特的作品和孙犁等人笔下的劳动妇女形象都是女性文学批评和研究不应轻易疏忽的。新时期文学中男作家讲述的女性故事及塑造的众多女性形象就更无庸赘言了。

我认为，女性文学作品中的“互文性”不仅表现在男作家对妇女问题的思考和表现方面，同样还隐藏在一些女作家对传统男权文化精神自觉或不自觉的承接和传递中，在此可以本世纪上半叶美国著名女作家、很为后世推崇的威拉·凯瑟为例，她的小说《一个迷途的女人》[①] 一方面热情讴歌拓荒时代不畏艰险、心胸宽广的美好精神，另一方面则将福瑞斯太太的个人光彩完全归为她丈夫的“恩典”和庇护，大加指责她不愿做“伟大的未亡人”、“不愿牺牲自己”。也许凯瑟更多地是从拓荒时代出发来塑造福瑞斯太太这样一个妇女形象，而如果我们从女权批评的角度去解读则会认为凯瑟对人物的理解皆出自于男权文化的道德秩序。由此可见，男权主义文化在文学中的渗透是错综复杂、相互交错和纠缠不清的，鞭辟入里地剖析和梳理每个特定的文本

---

① 〔美〕威拉·凯瑟《一个迷途的女人》(中译本)，桂林，漓江出版社，1986年版。

则是大量的、主要的工作。

我所划定和描述的女性文学批评的区域相对约定俗成的"女性文学"概念既更严密(排除了女作家非妇女问题的写作),又更具松散性(接纳了男性作家或其它主题和题材的作品中有关女性问题的思考以及与此相关的故事情节和艺术形象)。与女权主义文学批评的某些目的相近,本书企图建立一种女性文学批评和研究的方式,它将阐释和促进女性文学的创作,而不是对这方面创作进行规范化的限定和"引导"。它试图在传统文学批评体系中切入一个新的批评层面和视角,它既与一些传统文学批评有承继关系,又不乏自己的独立见解,也就是说,女性文学批评既可以对那些以女性生存问题为主题的作品进行全面完整的研究,同时也可涉足许多以其它内容为主题、以妇女问题为副题或只是通过某些人物和故事情节表达了对女性问题的思考的文学创作;它既可以发掘那些埋没于浩瀚的历史和文学中长久得不到承认的女性作家或女性文学作品,也可对早为传统文学批评和研究烂熟于心、早有定论的文本进行重新审视和评价。例如,我们可以将《简·爱》、《虹》、《莎菲女士的日记》等等看作是完全的女性文学研究对象,同时也可将主题绝不仅囿于女性文学范畴的作品——《红楼梦》中的宝黛悲剧,《倪焕之》中金佩璋的变化,《寒夜》中曾树生的命运,《雷雨》中蘩漪、侍萍、四凤不同的女性个例等等从女性文学批评的角度及意义上做专门的剖析和评价。

我不能完全同意有些作家和评论者所认为的——在以往和目前的中国文学中不存在真正意义上的女性文学的观点。当然,中国女性文学的发展轨迹很不清晰,也很不强大,它也没有西方那样声势浩大的女权主义政治运动作背景,甚至可以说它有些

残缺不全，乃至支离破碎——在很长时间里没有正面描写女性自主意识的作品存在，至今仍然很少正面客观地涉及女性性意识的压抑和觉醒，它在我们这块贫瘠土地上生长萌发时由于养份不足而显得脆弱甚至带着某些病态和致命的弱点等等……这些都不足以说明作为一种创作现象的、具有特定社会和历史意义的女性文学的不存在，更不能据以说明对这样的现象文学批评和研究无须进行深入的剖析和反省！中国无女权运动作女性文学的强大政治和社会背景，这并不意味着中国不存在男女之间人格和权益上的不平等，更不潜在地说明文学创作无从去抨击和揭露男权文化和意识；1949 年以后我国始终在政治和经济上保障妇女的权益，给全体人民灌输“妇女能顶半边天”，这同样也不标志着妇女的自我觉醒和整个社会意识的提高已达到一个理想的水平了。实际上我们看到，在这种表面的权益和地位的可靠保障中非但男权意识和观念没能杜绝，妇女的自我意识也趋于涣散和退化，问题的严重程度在某些方面远远超过了目前西方妇女所面临的困惑。我这里描述的女性文学批评即是建立在这样的历史和现实背景之上的，它无法与西方女权批评作简单的认同，因为我们立足的土壤完全不同，但是我们不妨“拿来”和借鉴它们能为我们所用的理论、观点和方式方法，以逐步建立和完善我们自己的女性文学批评和研究。

被誉为女权主义先驱的弗吉尼亚·伍尔夫曾在她的《妇女与小说》一文的开场白里这样解释她的标题：

> 对本文的标题可以有两种理解：它可以是指妇女与她们所写的小说；它也可以是指妇女和关于妇女的小说。作者故意含糊其词、模棱两可，因为，和作为作家的妇女们打

交道，最好还是尽可能地富有弹性；很有必要给自己留有充分的余地，以便探讨除了她们的作品之外的其他事情，因为，作品在相当程度上受到与艺术毫不相干的环境条件的影响。[①]

我想伍尔夫的这段话很可以用来作为观照我们今天的女性文学的方式和路子，我们不妨将女性文学批评和研究看作既是对女作家文本的解读，也是对一切关于妇女的文学作品的审视和重估。在男权文化框架中形成的“女作家传统”也罢，男权中心观念也罢，对妇女文本的拒斥也罢，或溢美也罢，无不与那些“与艺术毫不相干的环境条件的影响”有关；因此女性文学批评虽然着手于妇女和关于妇女的文学作品的研究，却不能不放眼于整个男权历史的文化形态和运作。

很显然，在上述对女性文学批评范畴的重新界定和描述时，我们试图建立的研究范畴已不再是对作家群体的关注，也不是一种文学风格或流派的剖析，而是对传统男权中心文化和文学观念持一种具有女性立场的批判态度，对由来已久的由社会历史的发展和变化而形成的特定的文学主题、故事程式、人物形象类型，乃至整部文学史进行挖掘、梳理以及重新审视和评价。

---

① 〔英〕弗吉尼亚·伍尔夫《论小说与小说家》（中译本），上海译文出版社，1986年版，第49页。

第 2 章

女性形象“自我”的空洞化

女性自主意识的发扬与消失殆尽向来在女性文学中占有令人瞩目的地位。几千年来男权主义的统治和奴役导致了女性自主意识的失落和泯灭，随着人道主义思潮的扩展与深化，男女平等成为通向妇女解放所必须超越的站牌，女性自主意识的重新唤起和发扬也就成为一种强大的呼声了。在此我们不妨回顾一下以往的中外女性文学中存在的几种故事程式，通过女性自主意识在这些故事中之被压抑被忽略，来认识作为人的女性的基本生存权利和愿望是如何被男权主义所抹煞和剥夺；作为女性的人的主体意识又如何为主导意识形态所替代和淹没——总之，女性形象被男权文化赋予了种种意义和价值，女性的自我之声却被抹煞和压制了。这造成了男权文化构造中女性自我的空洞化。

在古今中外的文学作品中，温柔、美丽、善良、纯洁等等是理想和完满的女性形象普遍具备的特征，作为其对立面的则是强蛮的悍妇、可怖的巫婆和淫秽的荡妇等等。这种传统的女性性别角色特征一方面来自现实生活中男权中心社会对女人的期望和控制，是传统男权的女性价值尺度在文学中的折射；另一方面它又作为一种文化现象长存于人类的历史之中，使之逐渐成为人

类的常规文化心理。它哺育和指导了一代又一代人的生活。

本章对古今中外三种故事程式做比较分析，意在剖析那种被视为天经地义的女性性别角色内容是如何为男权文化所炮制和利用，从而批判这种女性性别角色内容的男权主义功利化、规范化和合理化，以及在艺术上程式化的过程。

第一节　才子佳人程式：女性对男性的物质和精神依附

"才子佳人"或者说"郎才女貌"的爱情故事多见于中国古代戏剧和小说中，较早和较集中地叙述这种故事似乎是从唐传奇开始的。

从《莺莺传》、《李娃传》到《霍小玉传》，尽管其中有始乱终弃、终成眷属等不同结局，但青年男女一见钟情，男为"色"倾倒、女为"才"仰慕却是始终不变的。《霍小玉传》中李益对霍小玉道："小娘子爱才，鄙夫重色。两好相映，才貌相兼"。[1]才貌是青年男女互相吸引和爱慕的关键，这是沿袭了几千年直至今日仍具有一定影响的文化心理。这种表面的"相映"和"相兼"潜存着一种极不平等的男女关系：它直接将外在的美貌作为衡量女性自身价值的一个重要砝码，作为女子取得幸福爱情和美满婚姻的根本性条件；而男子的才气既是婚姻的砝码，又是女性终生依附所系——凭着才气男人的风流倜傥、高官厚禄以及各种保证爱情与婚姻"幸福"的物质和精神财富都会源源而来。

---

① 汪辟疆校录《唐人小说》，上海古籍出版社，1978年版，第78页。

将女人的容貌作为取悦于男人的本钱自然是为封建社会以男权为中心的性质所决定。在那样的社会里年轻女性除色相之外一无自身价值可言，绝大多数女人都不过是依附于男人、供男人驱使作乐的玩物，即使是相濡以沫的妻子也不例外，一旦“色衰”，便难免被休弃的命运。霍小玉与李益初次相遇时即有此忧思：“但虑一旦色衰，恩移情替，使女萝无托，秋扇见损。”[1] 霍小玉以“女萝”和“秋扇”自喻，体现了男权文化所赋予女性的特定的形象意义：女性是一种没有自我意愿、自我决策权利和自我行为体现的物化了的附庸——攀援着男人的植物或被人闲置的纳凉工具。“女萝”和“秋扇”在此再形象不过地体现了那种女性历史遭遇和命运：女人只能是取悦男人于一时的被观赏、被玩弄、被践踏乃至被抛弃的被占有物，她不能也没有独立存在的权利和自觉——只能是攀附在男人这棵大树上存活的“藤”或“花”；年轻女性的美貌——直言不讳便是色相，则如盛夏时的扇子，能笼络住男人一时，而一旦到了“秋凉”便免不了被搁置或被嫌弃的命运。因此，美貌和年轻便成为千古不变的男权文化传统中男性对女性形象的千古不变的追求（它同时也是女人对自身的根本性追求）。这方面的例证很多：中国文学擅长描摹少女、少妇的青春美，而很少涉及或几乎完全否定中老年妇女的女性魅力；与“才子佳人”平行的另一种婚姻程式——“老夫少妻”，也是一种脍炙人口的文学形象关系程式。人们喜欢貌美女性，更喜欢年轻的貌美女性，如果只具美貌而不再年轻充其量也只落个“人老珠黄”。中国男人对女性的这种追求与要求女性贞洁是并行的，同样体现了一种极强的占有欲——希望女性在身心上皆为稚嫩

---

① 《唐人小说》，第 78 页。

的，没有任何人生阅历，不具备自主性和独立性，从而能更顺从地被驱使和驾驭。

在封建文化结构中女人无主体性可言，幼年时代是其父亲的女儿，一迈入豆蔻年华便得被寻觅夫家，出嫁之后她便只具有别人的妻子和母亲的身份，从姓氏到整个身心都系于丈夫的掌心内，她的一生是生存在一系列男人庇护下的名份之中——为女为妻为母。除此而外，她没有其它身份，更没有“自我”可言。因此，婚姻是否“幸福”是一个女人存在的全部意义。无怪乎霍小玉一涉足情爱就担忧自己所攀援的这位“主子”——李益是否可靠，是否会使她遭受“无托”和“见损”的命运结局。在封建婚姻和性爱中女性或者被男人“托”——成为男人的宠物，或者被男人“损”——成为被遗弃的残物，而无法也不可能具有真正的人的价值和地位。

“才子佳人程式”中女色的封建性是显而易见的，但对男人才华的追求则比较隐晦曲折。封建社会衡量人（尤其是男人）的价值标准取决于其社会地位，出身门第的高低往往直接影响着人的荣辱、尊卑和贵贱，因此作为人生的重要抉择——选定配偶的婚姻自然要讲“门当户对”了。《霍小玉传》中的李益起初钟情于小玉的花容月貌，但最终还是迫于母命，或者说是为了自己安身立命的实际权衡而放弃了与霍小玉的爱情，与门当户对的卢氏结为“秦晋之好”；《莺莺传》中张生则因与莺莺间的情爱是“始乱”而终“弃之”。这样的爱情虽然一时山盟海誓、缱绻缠绵，最终却是过眼烟云，昙花一现，一瞬即逝。女人不过一时充当了男人情欲的发泄工具，有一定社会地位的男人最终要去“门当户对”地“明媒正娶”，而将往昔的欢爱看作是一种逢场作戏的“风流”际遇。

如果说《李娃传》的大团圆表明了封建社会背景下个人命运的偶然性，那么《西厢记》的皆大欢喜则是一种对《莺莺传》的自觉超越。《西厢记》是中国古代描述青年男女大胆追求爱情的名篇，贵族小姐崔莺莺不为门第出身所羁，与贫寒的张生从一见钟情到热烈相恋乃至终身相托无疑具有非常鲜明的反封建意义。因为，张生与莺莺的缘份不仅得到了象征着封建权威的相国夫人的首肯，同时还冲破了与郑恒的封建包办婚约，由之，从根本上否定了"始乱终弃"的封建秩序——这是《西厢记》对《莺莺传》的巨大突破。但是，《西厢记》实质上仍然未能否定门当户对，因为张生与莺莺最后之所以能圆满成亲，根本前提是张生一举及第，中了头名状元，"郎之才望，亦不辱相国之家谱也"[①] ——这才使莺莺真正心安理得，也是他们的婚姻最终为封建社会所默许的关键所在。虽然《西厢记》对科举和功名表示了某种程度的蔑视："但得一个并头莲，煞强如状元及第。"[②] "重功名而薄恩爱者，诚有浅见贪饕之罪。"[③] 但是张生毕竟还是立下了"金榜无名誓不归"[④] 的壮志。试想，如果张生未能"及第"，不仅相国夫人不会允诺这门婚姻，张生本人也无颜再返回成亲，毫无疑问，"皆大欢喜"必将成为泡影。如果说作者的最终旨意在于对封建礼教的突破，则张生在科举及第上的成功可视为作者突破礼教的一块敲门砖。在那个时代企图打开礼教禁闭大门也许只能以礼教本身的准绳和尺度去叩击，因此我们必须分清作者的

---

① [元]王实甫《西厢记》，见霍松林编《西厢汇编》，济南，山东文艺出版社，1987年版，第208页。

② 同上，第197页。

③ 同上，第205页。

④ 同上，第198页。

反封建在多大程度上超越了传统，在多大程度上又囿于传统尺度。

总之，这一才子佳人的完满结合一方面是对封建礼教的反叛——肯定了青年男女有自由相爱的权利，自主的爱情能够赢得最为美满的婚姻；另一方面，这一结局又无可避免地蹈入了几千年男性中心文化的俗套：风流才子一举及第不仅是皆大欢喜结局的点缀，也是这种浪漫爱情和美满婚姻的根本保障——张生的及第既不枉费一个如花似玉的相国小姐对一个穷酸而又非凡的书生所抱的一片深情和期望，也真正达到了“门当户对”的理想匹配。

如果说《西厢记》中才子佳人的完满结合尚有一定的反封建意义，而后来大量的民间传说、文人创作所孜孜不倦津津乐道的种种才子佳人故事则日益程式化，日益与封建主流文化和意识形态合流，使“郎才女貌”成为青年男女普遍的择偶准则。人们往往认为“郎才女貌”的爱情追求较之以金钱或门第为准绳的婚姻来说要高尚脱俗得多，如果我们仔细追究一下男人的“才”的意义便不难发现它等同于钱财和权势，而且还具有钱财和权势所买不到的“魅力”和“价值”。才子佳人的故事大都是将女主人公的爱情抵押在男人才气的充分施展和大功告成上，似乎只有男人的成功女人才有真正的安定和幸福可言，那个时候女性是无需具备“才气”的——“女子无才便是德”；女人一般也还谈不上在事业和精神上辅助男人，而只能以“美貌”和“痴情”（也即美丽、温柔、贞洁、贤慧等女性特质）来激发男人成功，或以娘家的门第和钱财来资助男人，但倘若男人一辈子依靠妻家的门第和钱财苟且安生的话，势必会遭世人的耻笑和唾弃，也必定在女人心目中失却仰慕和敬畏。对大多数男人来说，追求婚姻的

“门当户对”或“攀援高枝”充其量是利用这种关系来营造和建固自己的社会地位，而他自身的“才气”和成功才是首要的；对女人而言，如果夫家门第较高、钱财丰盈则可一辈子理所当然地倚靠或坐享其成，娘家或夫家的门第是一种“固定资产”，而男人的才气是一种“不固定资产”，它需要机遇和环境促其成功，更取决于后天的努力和奋斗而使之升值。如果发挥得充分，那么前途将是无量的。所以，男人的“才气”是女人求之不得的第一财富。

虽然“才子佳人”作为文学程式早已成为人们公认的陈腐，但是作为一种传统意识却极少被触及和清理，至今依旧存活在人们的头脑和现实生活中。以陈建功发表于八十年代初的小说《迷乱的星空》为例，虽然作品写作的年代距“才子佳人程式”兴盛的时代已有几百年，而且无论从作者的旨意或作品的形式上看它与“才子佳人程式”没有什么承继关系，但是通过炜炜对顾志达的爱情抉择故事无疑表述了现代人对传统价值观念的因循。年青姑娘炜炜抛开世俗观念爱上了倔强、冷峻、富有才华的顾志达，当炜炜满怀热恋表述心迹：“我相信你，你会成功的”时，顾志达却冷漠而几近残酷地指出这种价值判断本身与他的信念相抵触。小说穿插了炜炜的父母年轻时的爱情故事——炜炜的母亲蕙文以一个坚强的女人所具备的一切帮助出身贫寒而才华横溢的陈昊获得事业的成功。炜炜从中吸取了浪漫的色彩和幻想的力量，她把目光注视于顾志达的非凡谈吐和敏锐思路上，认为这些是他获得成功甚至成为“文学巨人”难能可贵的气质和才能，而她不理解也不能相信顾志达认定自己为追求生活和事业的真谛而决不随波逐流的品格注定了坎坷、波折是必然的，顾志达把人生的价值放置于追求本身，而炜炜的价值取向则是追求可能达到的辉煌目标。虽然作品没有直接表现炜炜那种女性

的依附意识，但是却通过她与顾志达不同的人生理想揭示了潜藏于她内心深处的传统的因袭——炜炜最终还是与“不近情理”的顾志达分手了，因为他的人生信仰注定他很可能奋斗一生，心力交瘁而一事无成，这与炜炜对成功的辉煌憧憬相去太遥远了。

时间毕竟已走过了几百年，“莺莺们”与“炜炜们”的爱情故事自然不能同日而语，女人们在经济、社会地位及其它许多方面都大可不必仰仗和倚靠男人了，正是因为这种巨大的差异使“炜炜们”具有了选择或不选择“顾志达”的自主权，但我们却又从这种“自主”中的不由自主看出“莺莺们”留下的历史重负——一种心理意识上对男人的依附还远没有消除，女人将择偶或者爱情看作是一种寻找人生保障的根本性力量的必由之路仍然是一种文化心理积淀，也就是说，女人们凭借男人的才气和成功来主宰自己的命运的向往依然深深地残存着。而且这种心理意识也绝不仅仅残存于“炜炜们”之中，它同样影响和滞留于“炜炜们”周围的人们，包括“被选择着”，《迷乱的星空》中的顾志达只是个例外。炜炜的父亲——当初接受了一个年轻姑娘所献出的一切的陈昊，为了女儿日后的“幸福”衷心向往炜炜能找一个在感情上和事业上都“可靠的”伴侣，他赞赏顾志达桀骜不驯的性格和非凡的才华，但他又深恐这些并不能给自己的女儿带来实际的幸福和快乐。

如果说炜炜和顾志达的故事是炜炜“才子佳人”梦幻的破灭，那么陈昊与妻子蕙文的结合却是“才子佳人”式的现实再现。出身名门的蕙文独立不羁，凭借自己当护士的微薄薪水供相爱的陈昊出洋深造，陈昊学成回国后他们终于完婚，他们始终相敬相爱，走过人生的大半辈子。但陈建功并不满足这种“圆满”，而

为蕙文添了一点小小的“遗憾”：因为贤妻良母角色的限制不得不放弃成为文学家的美梦。到了晚年蕙文在病榻上以每天让丈夫给自己读一小时文学作品来聊以自慰，这既是她重温、沉溺于文学美梦的方式，也是陈昊抛开自己的学问与她单独相处的片刻。这一小小的遗憾是她将自己的命运与天体物理学家相结合而注定了的——在物质相当匮乏的境遇中，蕙文不得不靠自己羸弱的身躯担负起家庭内的一切，以供陈昊埋头学业；而当家境好转、孩子长大时，她自己则已步入暮年，无论是心力还是体力再也无法去追求和实现年轻时代的梦想了。陈建功展露了女性存在空洞背后的些微遗憾至少表明了女性除了母亲和妻子这样一些传统角色以外还应该和可能充当一些什么，女性在为他人（包括她所深爱的人）做出牺牲和奉献的同时她还应该和可能为自己做一些什么。由于特定的历史和时代的限定蕙文未能充当另外一些角色，也未能为自我理想的实现而去努力。作为她的女儿的炜炜并不理解父母亲的付出和失落，她追求的只是形式上的美满和幸福以及形式上的成功和浪漫。

从上述论及的那些古典作品中我们可以看到：男人要求于女人的色相和女人对男人才华的企望这两方面体现的是一个千古不变的男权主义观念：男人必须强大，他是女人依赖和获取希望的源泉，这铸就了千百年来的男人形象，并因此而使许多男人身心承受着巨大的压力，同时也不断制造着女人的企盼和失望；女人的职责则是扶助男人成功，因面她必备的品质是美丽、温顺、贤慧、贞洁——男权的女性性别角色期望。从而在艺术形象上形成了男人的强悍、伟岸和女人的娇弱、纤细。

第二节　诱奸故事程式：女性自我的迷失

实际上，在艺术形象上体现女性自我空洞化的又何止是一种“才子佳人程式”呢？在此我们再分析另一种故事类型——诱奸故事程式，从近现代世界性文学写作的层面上来寻找一下女性自我是如何迷失于一些名著和名作中的。这些作品主要集中于十九世纪西方和俄国的文学中，也就是被恩格斯称之为“无产阶级姑娘被资产阶级男人所勾引这样一个老而又老的故事”。[1]我不知道这样的作品现今在西方母体文化中究竟具有怎样的地位和价值，我只是想从它们长期以来对中国文学的影响以及中国文学对这类经典性作品一贯的“顶礼膜拜”着手进行重新清理和评析。

笛福的《鲁宾逊飘流记》是广大中国读者熟知的名著，而他的《摩尔·弗兰德斯》的知名度就可能要低得多，后者写的是一个女人在英国社会经历的种种，与鲁宾逊的遭遇形成一种鲜明的对比。小说描述了摩尔·弗兰德斯由于环境的逼迫从一个清白的少女堕落成荡妇的故事，这似乎可算作“诱奸故事程式”的胚胎。以后随着资本主义经济的进一步发展和人道主义思潮的逐渐深入，十九世纪下半叶同情妇女以及为她们伸诉的文学作品越来越多，一般作家旨在揭露黑暗的社会和丑恶的人生。这类故事大都通过这样的程式展示而完成其主题的阐释：年轻单纯、

---

① 《马克思恩格斯选集》(第四卷)，北京，人民出版社，1972年版，第461页。

贫穷善良、温柔美貌的女子受到富贵的老爷恶少的引诱而失身，从被玩弄到遭抛弃，身心俱遭摧残，女主人公痛不欲生，不是步入歧途，就是亡命丧身，总之是走向不幸，从而构成悲剧，锋芒直指贫富悬殊的等级社会和养尊处优的有产阶级。这些作品中不乏名著，象恩格斯论述过的《城市姑娘》、为后代重新挖掘和肯定的盖斯凯尔夫人的《露丝》、世界文学经典作品中的哈代的《德伯家的苔丝》、托尔斯泰的《复活》、德莱赛的《珍妮姑娘》以及乌克兰文学中的《浪荡女人》和中国戏剧家曹禺的代表作《雷雨》中侍萍和四凤的故事……

出于纯粹的政治意识形态原因，这些作品中对资本主义社会贫富悬殊的批判以及对贫困阶层的同情理所当然地受到成长于本世纪二三十年代的中国左翼文学的重视，更为一九四九年以后的中国文学批评界所青睐，它们毫无疑问地被视为西方和中国的批判现实主义的代表作，被视为十九世纪乃至本世纪西方和中国文学的主流。因此，除了对资本主义批判的“不彻底性”外作品的立意、形象等等从未受到过质疑和发难。勿容置疑，具体的社会、历史原因致使许多贫穷的年轻姑娘遭受这样或那样的坎坷艰辛是一种事实，许多现实主义作家本着对黑暗世道的仇嫉和对贫苦弱小者的同情将此叙写成文学作品，这也自然有其历史意义和文学价值，这在以往的文学批评和文学史著述中已多方阐述和肯定，在此就无必要复述了。然而，随着人道主义、人本主义思潮的渐深，我们在重新阅读这些作品时就必然会以新的视角和思维方式去审视和解释它们，当我们将目光注视到那些个体的人物形象时很容易会发现“诱奸故事程式”中的女主人公既没有自我肯定的勇气，更没有自我选择和行动的力量，几乎绝大多数的人物只具有年轻美丽的外貌，而无丰厚的内心

世界，她们处于一片混沌、柔弱之中。她们是被男人玩弄和摆布的“木偶”，更是作家图解其社会理想和文学旨意的“空洞能指”。

这些“诱奸故事程式”作品与“才子佳人程式”相同之处是，都不是从女性自身的价值出发去追寻和确立她们的存在意义；而略有区别的是，如果说“才子佳人程式”是几千年中国女性对命运抉择的一种自觉追求，“诱奸故事程式”中大多数女主人公则是更“自然”也更盲从地听凭命运的摆布。作家们在讲述故事时不仅无意从女性自身的意愿和选择上去把握人物性格，并且将人物命运完全归结到特定的社会地位和历史环境的因素之中。

西方文化的一根支柱——《圣经》告诉人们，人类祖先亚当是受了夏娃的诱惑和鼓动而偷吃了禁果，被上帝双双逐出伊甸园，从而酿成人类的悲剧。虽然追根寻源，夏娃是受了毒蛇的诱惑，但如果她拒绝诱惑或不将此诱惑传染给亚当，也许人类就能幸免于难了，后世“女人是祸水”之说可能也不乏有指责夏娃之意。值得注意的是，在“诱奸故事程式”中这种地位对立的因果关系被颠倒了，也许创造《圣经》的时代还是比较荒蛮和原始的，随着男权主义的日渐强化，女性力量便日趋弱化，她终于连“诱惑”和左右男人意志的力量都不足了，却时时受男人的摆布，女主人公除了天生丽质之外则一无所有，她们不是贫寒的农家姑娘（苔丝），就是无依无靠的缝纫女工（露丝），或是寄人篱下的养女兼丫环（玛丝洛娃），这些正造成了她们为诱奸者轻易就擒、玩弄、抛弃的先天的决定性命运。面对那些别有用心、毫无道德责任感、在事实真相败露或自己满足之后便逃之夭夭的男人，她们只能俯首帖耳、忍气吞声或痛不欲生。

在大量的“诱奸故事”成为一种程式的同时，西方思想文化

界涌现出各种新的思潮，其中强调人的主体性和自主性成为一种相当强大和主要的文化精神，而“诱奸故事程式”在许多方面与这些新思潮格格不入。萨特说过“人确实是一种具有主体生命的设计者，而不是青苔，兰花，或是花椰菜”。[①] 可想而知，在存在主义看来，“诱奸故事程式”中的女主人公早期都象是生长在田野里的鲜花和小草，自然、美丽是她们的本质，如果没有人采撷，她们可能永远就是自生自灭的自然物，而一旦被人采撷，她们的命运就为别人所决定。“诱奸故事程式”的作者们与一切批判现实主义和旧式人道主义者一样，在同情贫困者的同时，未能注意他们已经具有的或应该具有的自主性。就大多数女主人公来说，完全缺乏主体意识，缺乏正视自己社会地位和人格价值的勇气及能力，甚至不能正视自己的贫穷。珍妮在选择当白兰德和雷斯脱的情妇时曾有过多次犹豫，也曾想就此结束这种“不光彩”的关系，可一想到家庭生计的种种拖累，一想到其它谋生途径的艰辛便只能安守旧状。又如玛丝洛娃选择当妓女的直接理由就是不愿干重活，想过舒适、懒散的生活。贫苦女性想要改变自己的物质困境这无可指责，但是上述女主人公认识不到保持自己的独立人格比奢华和富裕的物质境遇更可贵，因此她们只能选择后者而放弃前者。

“诱奸故事程式”中女主人公们的依附、侥幸心理决定了她们处于命运的顺境时想入非非，而处于逆境时则毫无反抗的勇气和力量，玛丝洛娃、露丝、四凤在最初都曾将命运完全寄托在诱惑者身上，寄希望“他”能娶自己，寄希望结婚后自己的生活能

---

① [美]W 考夫曼编著《存在主义》(中译本)，北京，商务印书馆，1987年版，第305页。

灿烂辉煌，而珍妮的大半生都是靠企望雷斯脱与自己正式结婚这一精神支撑来度过的。这些女性看不到自己所献身的对象与自己关系的真实本质。她们就象物一样被人玩弄、践踏和抛弃，毫无主观意志和能动选择可言。

古老的《圣经》将人的堕落和遭难看作是亚当受了夏娃的引诱，而"诱奸故事程式"则将贫苦软弱的女人的毁灭归咎于依仗权势的男人的诱惑及环境和命运的播弄。虽然这里表面上似乎将几千年男权价值观念强加在女性身上的咒语给推翻了，将责任完全转到了不合理社会制度中象征着统治和左右一切的有产阶级男性身上，但它仍然局限在将某些人的作为说成是另外一些人命运变化的决定性缘由，我们始终未能看到"自我"意义上的人的选择和实现。以往谈论"诱奸故事程式"批评者的观念中虽然一般不存在上帝的概念，可他们深受"环境决定论"的影响和支配，以"环境"或"命运"来替代上帝的存在，将家境的贫穷及老爷阔少的引诱作为女主人公堕落的根本性理由，不论是过多地谴责诱惑者，还是以"环境决定论"来解读作品，都表现了特定时代人们对妇女生存所作思索或解释的肤浅。

纵使我们看到"珍妮们"，尤其是苔丝不得不为全家的生计向富人出卖劳力，并在劳作中受到额外的剥削——满足富家弟子的色欲；我们同时也看到，除苔丝外几乎所有的人：珍妮、玛丝洛娃、四凤等也都情不自禁地爱上了她们的主人或诱惑者，真情地献出了自己，她们看不到自己爱情中的不平等，更看不到这种爱情终将走向悲剧。大多数作家将悲剧的责任推委给诱惑者和特定的生存环境，认为被诱惑者的悲惨命运完全是因为生活所迫、贫穷所致以及诱惑者的道德败坏而导致，将女主人公受难的全部原因推卸给了社会、历史和他人，这样就完全忽视和回避了

对女主人公自主选择和行动的注视，从而也放弃了对女性形象心理上、性格上更深入的剖析。

这使我们不得不以同时代的另外一些女性文学作品来作一比较批评。十九世纪英国女作家夏绿蒂·勃朗特的《简·爱》是女性文学中一部独特而杰出的作品，尽管它在某些女权主义者看来远不是一部无懈可击的完美的女性文学作品，甚至认为某些部分依然弥漫着传统男权文化观念和气味，但是在我们谈论"诱奸故事程式"的时候，将《简·爱》作为一个参照，它无疑还是一部相当有力的反传统之作。女主人公简·爱从小痛恨虚伪、残酷，默默地但决不苟同地生活着。她顺应感情的自然发展和流露，爱上了当时尚是自己的主人的罗切斯特，成了他精神上的知音和情感上的伴侣。但当简·爱得知罗切斯特的原妻尚未与之离婚且仍然活着时，便绝然远走高飞。也许按庸俗社会学的批评观点会认为简·爱维护了虚伪的资产阶级法律条例，是当时社会的一员"顺民"，但事实上简·爱内心的自主和自尊意识远远超出法律和道德的高度。而这种意识却正是珍妮、玛丝洛娃、露丝、四凤等人所根本缺乏的，也是不可企及的。按夏绿蒂·勃朗特的眼光来看，构成简·爱与罗切斯特不平等地位的因素并非是他们的主仆关系，而是简·爱面临着这样一种选择：要么与罗切斯特"重婚"或充当"情妇"，成为一种附庸；要么保持自己独立自尊的地位，离开桑菲尔德。如果选择前者，简·爱就无法得到平等的地位，无法保证今后情感生活的平等和健康发展。作为自尊自重的简·爱是无法接受这样的生活的，因此只能忍痛割舍自己的感情。这种意志和信心也是"诱奸故事程式"中的女主人公所缺乏的，珍妮迟迟不能抛开"情妇"的地位，玛丝洛娃如果不进监狱很可能就此在妓院了此余生，而四凤与周萍之间神秘的

血缘关系不被捅破，也许就将完全重蹈自己母亲的旧辙。这都极能说明没有外界的力量，这些女性似乎都无力重新选择自己的生活。

《雷雨》中四凤与周萍的隐情被自己的母亲发现后，四凤对母亲说："我的心已经定了。不管怎么样，我都是他的了。""我现在到了这一步，他到哪儿，我也得到哪儿。"[①] 对四凤来说，当她选择了做周萍的人以后就再也不可能会有其它的新的选择了——不论发生什么，这都无法改变。这自然表现了四凤对恋人的痴情和专一，同时也毫无疑义地透露出她缺乏起码的主体意识和自我超越能力。最后当可怕的血缘关系被揭开后，四凤选择了死固然有其羞愧交加、竭力洗耻的一面，然而也是最终实践自己"都是他的了"的誓言的一种行动。她无力改变自己的凄惨处境，尤其是命运突然压向她的这么一种无情的事实——她深深恋着的东家少爷竟是她的同母异父的哥哥，并且自己竟还孕育了一个新的然而却是罪恶的小生命。虽然《雷雨》没有正面表现四凤与周萍的爱情实质上的不平等——与侍萍和周朴园相似的命运轨迹，但是它却通过周萍与蘩漪的关系、周萍与鲁大海的冲突表现了周萍怯懦、自私、虚伪的本性，以及在道德上和人生观上继承其父周朴园的方面。完全可以设想，如果没有血缘纠葛，四凤与周萍即使正式结合，侍萍式的命运的到来对四凤来说也是指日可待的，而四凤与周萍之间的神秘血缘只是更增强了悲剧氛围，从而也更肯定了他们"必死无疑"——没有其它选择的可能。

《雷雨》严格说来并不是一部完整的"诱奸故事"，但侍萍和四凤的遭遇则明显地遵循了"诱奸故事程式"。众所周知，曹禺三

① 曹禺《雷雨》，成都，四川人民出版社，1984年版，第187—188页。

十年代的戏剧创作有不少仿效、追随西方或俄国批判现实主义文学之处，侍萍和四凤的故事只是其中的小小一例。紧扣《雷雨》主题（也是侍萍和四凤的故事主题）的便是“命运”。侍萍和周朴园相恋生下两个儿子，周家却要娶一位有钱有门第的小姐，逼着她离去，从此夫妻、父子、母子天各一方；三十年后侍萍的女儿四凤由于“命运”的驱使，来到周家当女佣，并与大少爷（实为她的兄弟）周萍相恋。“命运”铸成了两代人的悲剧。三十年后的侍萍俨然以过来人的身份出现在观众面前，她历尽沧桑，虽然贫穷、生活得不如意，但却自信要强，然而由于“年轻的时候没有人来提醒”而犯下的“罪孽”最终还是酿成了更大的悲剧——双儿女以身殉情，她的命运正如她自己所说：“一步走错，就步步走错了。”这就是曹禺笔下，也是所有“诱奸故事程式”中悲剧人物的命运写照：走错了第一步，以后就“步步错”，以后的生活道路都由这第一步决定了，不存在有一步对的可能。侍萍与她的女儿相比，与珍妮、玛丝洛娃等等相比，并非是一个软弱的女人，虽然在遭到周朴园的遗弃后曾想一死了之，但后来她毕竟开始了新的生活，并在心里保持着坚强的信念。然而曹禺将这样一个人物同其他各种性格的人物放在《雷雨》的特定背景下，这一背景力图要向人们揭示“命运”的神秘性以及不为人的意志而左右的力量，在这一背景下的任何人物都无法逃避“命运”的安排，侍萍也是如此。

“诱奸故事程式”最致命的弱点就是将社会、历史、或冥冥之中的“命运”作为女主人公走向不幸的最终根源。我认为，在“诱奸故事程式”中苔丝还不完全相同于其他女主人公。哈代是抱着极大的同情和极深的理解写苔丝的，他深刻体验到苔丝受现实社会压迫的种种不幸和痛楚，苔丝确也不同于她的“姐妹

们"——珍妮、玛丝洛娃等等。苔丝鼓起毕生勇气一再与命运抗争——离开自己所厌恶的亚雷·德伯，独自承担受辱后所带来的苦恼和艰辛，当确定了与克莱的爱情后，始终坚信要以诚实作为换取幸福的保证，以将往事和盘托出作为新生活的起点；当遭到克莱遗弃后，她又独自沉着地承担起一切，宁可艰辛劳作、独自谋生也不向任何人乞求同情和施舍；当克莱再度回到她身边时她已重新落入德伯掌中，痛苦和绝望使她采取了最后的一举反抗——杀死了德伯，与克莱在潜逃中度过了最后几天甜蜜、幸福的日子。

在苔丝最初失身于亚雷·德伯而陷于万分痛苦时，哈代有这样一段饱含同情和理解的叙述：

> 她觉得，她还很可以再作点儿有用的事情，再尝一尝独立的甜味，无论出什么代价。过去究竟是过去；无论它从前怎么样，反正眼前它不存在了。无论它有什么结果，时光总会把它都掩盖了。在若干年之内，它就要和并没发生过的一样，她自己也要叫青草掩埋，没人记得了。同时树木仍旧要象以前一样地青绿，鸟声仍旧要象以前一样地清脆，太阳仍旧要象以前一样地辉煌。所有天天看见的景物，并没有因为她的忧伤而变成憔悴，也没有因为她的痛苦而变成惨淡。[1]

似乎受到诱奸本身并未使苔丝完全失去生活的信心，她向

[1] [英]哈代《德伯家的苔丝》(中译本)，北京，人民文学出版社，1984年版，第138页。

往仍然回到“自由”的处境中去，仍象以往那样休息和劳作。

作为十九世纪的杰出人道主义作家的哈代在写出了苔丝这么一段自立要强的动人心弦的历程时，仍然将人物命运的悲剧性纠缠于“诱奸”本身，苔丝最后还是未能跳出亚雷·德伯的掌心，致使《苔丝》的题材最终仍落入“诱奸故事程式”的窠臼中。《苔丝》步入程式化的缘由究竟是哈代在艺术上的非超越呢，抑或还是苔丝这样一个单纯、平凡的村姑的必然命运？我认为，哈代的安排是显而易见的，只是因为有了德伯的诱奸才有了苔丝如此艰辛的人生历程，才导致了整个“一失足成千古恨”的悲剧。我们看到，哈代一方面那么热烈地反驳有关贞操的观念，同情苔丝的无辜和不幸，赞美她的真诚和专一，同时却又一直将故事紧扣苔丝失身，这一遭遇象阴影一样一直是贯穿整部作品的主线。试想，哪怕不改变任何故事情节，而只是在克莱抛弃苔丝以后不再让亚雷·德伯出场，也许这部作品的效果就大大不同于这种故事类型了。可事实上哈代始终为亚雷·德伯的故事所牵扯，或者说他始终操纵着德伯这条故事主线，作为导致苔丝悲剧的“引爆线”，自觉或不自觉地蹈入程式之中。

有关研究者和批评家注意到了哈代的悲观主义人生观，在《苔丝》中明显表露在他对轮回生死、轮回兴衰的具体阐述中，[①] 他有意将苔丝安排为曾荣耀一时的贵族后裔，而苔丝所遭遇的一切都是命运的必然，是整个德伯家族衰落的一个小小插曲，从此似乎想展示一幅生命竭衰的哀歌，但却忽视了对苔丝作为富有鲜明个性的女性世界的探索。

苔丝、侍萍等富有生动个性的人物形象就这样被作家所要

---

① 参见《德伯家的苔丝·中译本序》。

表现的"宏大"背景所淹没和混淆了。我认为,社会和历史等种种外部因素都是先决条件,是作为主体的人无可否认的前提,而个人的抉择行为才是决定个人命运的关键,才能形成各种各样具有艺术魅力、充满个性色彩的故事,文学创作所要捕捉和把握的恰好正是这一点,而不是去演绎先决条件下的一般结果。

与《简·爱》相似,十九世纪美国作家霍桑所创作的小说《红字》也是一部肯定女性独立和尊严之作。《红字》叙述了一位年轻妇女海丝特·白兰在宗教禁锢的黑暗年代与年轻牧师发生了爱情,并有了身孕。在注定要遭到严厉惩罚的境遇中她毫无惧色地生活了下来,她缄口不供出"通奸的同犯",靠做女红将女儿抚育成人,她的青春在灰袍和象征着耻辱的红字下默默流逝。虽然,表面看来海丝特的选择似乎消极——她戴上红字后所过的实际上是一种赎罪的苦役生涯,但她却以一颗高傲的心蔑视了宗教和世俗,保持和实现了自我独立的人格。《红字》和《珍妮姑娘》可谓同样是美国十九世纪文学的明珠,可是就两位女主人公的性格和命运的刻划而言却迥然不同。与珍妮相比,海丝特始终是为爱情而献身,珍妮每次坠落情网却都掺和着种种道德冲突和利害权衡;虽然外界环境阴森可怖,而海丝特内心却对生活充满了镇静和热爱之心,珍妮却始终不能正视自己与白兰德或雷斯脱的关系,靠着默默地牺牲和等待来度日;海丝特认定生存的价值,义无反顾地走到生命的尽头,而珍妮的内心却混沌一片,回避着各种生存的本质意义。在此,勇敢和怯懦没有截然分明的界线,却又实际形成如此鲜明的对比,使我们不能不想起萨特在著名的《存在主义是一种人道主义》一文中这样的一段话:"是懦夫把自己变成懦夫,是英雄把自己变成英雄;而且这种可能性是永远存在的,即懦夫可以振作起来,不再成为懦夫,而英雄也可以

不再成为英雄。要紧的是整个承担责任，而不是通过某一特殊事例或者某一特殊行动就作为你整个承担责任。”[①]与《简·爱》和《红字》等作品相比，大多数“诱奸故事程式”表现女主人公作为客体的被动性绰绰有余，而作为主体的自主性和超越性则微乎其微。

“诱奸故事程式”还令我们想起俄国杰出的批判现实主义作家契诃夫的剧作《海鸥》来。《海鸥》叙写的是一位热爱生活、热爱艺术、不为命运所羁的年轻女性妮娜的故事，虽然作品没有正面表现妮娜的成长道路和生活经历，通过一些简略的对话我们得知妮娜“象海鸥那样的幸福和自由”，“一个人偶然走来，看见了它，因为无事可做，就毁灭了它。”[②] 在她涉世未深时与一位知名度很高而内心空虚的作家相爱并私奔，在短短的两年时间内，她生了孩子，孩子早夭，作家又抛弃了她，最后落得无家可归，成了一名终年漂泊奔波的无名演员。

妮娜所走的道路很坎坷，直到剧终时她的处境也并不佳，她有着很大的弱点：一直眷恋着空虚无聊、只因兴致所遣而逢场作戏的作家特里果林。但是她毕竟已不是将爱情当作生命最后抵押的女性了。与“诱奸故事程式”的女主人公相比，妮娜的形象之所以更灿烂、更鲜活，是因为她终于认清了自己的生存位置和生活价值，她将信念寄托在一种现实的理想之中，就如她自己所说：“在我们这种职业里——不论是在舞台上演戏，或者是写作——主要的不是光荣，也不是名声，也不是我所梦想过的那些东

---

① [法]让-保罗·萨特《存在主义是一种人道主义》，上海译文出版社，1988年版，第20页

② 焦菊隐译《契诃夫戏剧集》，上海，平明出版社，1954年版，第165页。

西，而是要有耐心。要懂得背起十字架来，要有信心。我有信心，所以我就不那么痛苦了，而每当我一想到我的使命，我就不再害怕生活了。"[1] 妮娜就象海鸥，不甘庸碌、不甘沉没，虽然曾经度放弃过艺术，无所事事，被浅薄的感情和廉价的虚荣所缠身，但最终她还是保持了理想、热情、勤奋和执著的追求。她不仅成为一个勇敢的女性，而且在精神境界上也大大超越了剧中的两位男主人公——知名作家特里果林和后来也一举成名的特里波列夫。

妮娜所具有的这些内在品质正是苔丝、珍妮、四凤等所缺乏的，这自然由一定的社会和经济地位所限定——家境的贫穷使苔丝、珍妮和四凤等成为没有知识的女性，与知识女性相比，她们无法理解追求理想的必要和幸福，因此最终无法逃脱苦难而不幸的命运——成为男权社会中的附庸和玩物。但是没有文化、生活的贫困以及遭遇的坎坷毕竟都是人生抉择的某些外在条件，真正的关键还在于人自身对生活所抱定的认识和信念。要说经历的坎坷和苦难的深重，可能谁也不及丁玲在四十年代所写的小说《我在霞村的时候》里的贞贞。贞贞这个普通的农村姑娘十八岁时遭到日军的抢掳和奸污，当了一年多日军的随军妓女，落得了身心俱伤的结局后重又回到家乡，在面对家人乡亲的另眼相看和旧日情人的怜爱时，贞贞选择了远离家乡去治病，并在远方重新生活和做人的道路。如果要说遭受摧残，贞贞与"诱奸故事程式"中的女主人公相比，绝不仅仅是遭受某个有产阶级子弟的欺骗和玩弄，而是忍受了众多敌军的野蛮和强暴，贞贞没有情感历程，她更被动，也更痛苦。

① 《契诃夫戏剧集》，第228页。

贞贞在身心俱遭摧残后并未完全心如死灰，而是独自直面人生，她靠为抗日军队送情报而坚持在匪巢的生活，走出匪巢后她对生活依然怀着热爱之情，并保持了活泼、明朗的性格。被奸污已成为一段既定的历史，而贞贞并不背负这一历史包袱，她甚至不愿接受旧日情人伸出的怜惜之手，而情愿远走他乡去开创和建立陌生的生活——到一个没有亲人的地方去学习和工作。这样的生活信心和勇气对一个生活在四十年代中国农村的姑娘来说是相当难得的，丁玲写出这样一个故事在文学史上就更是难能可贵了。只要稍稍接触过中国现当代文学中反映抗日题材的人都知道，年轻妇女遭日军奸污这类故事一般不外乎绝望身死，或者找个能怜惜自己的男人过居家生活这两种结局，而且正面抒写这类故事的作品极少。这很可以理解，在一般人观念中遭到日军奸污对女性来说，除了丧失贞操还带有国耻的意味，因此这样的故事题材太难驾驭。然而丁玲却以其独特的角度和笔触写出了这样一部震撼人心的作品，她既对贞贞寄以无限的同情，又赋予她刚强的个性。现代文学研究界有人认为，贞贞的故事实际是丁玲从南京出狱到延安后的一种心境写照。不论丁玲当时所处的境遇及所怀的写作意图如何，作为一部出色的文学作品，它确实写出了一个独一无二的故事，既不轻易与传统或现实的主流文化认同，更没有拘泥于任何女性命运或故事程式；它既表达了丁玲对于女性不幸以及正视不幸的深刻关注和理解，更体现了她独辟蹊径的叙述风格。如果说"诱奸故事程式"较多地演绎了先决条件下的一般结果，那么丁玲笔下的贞贞却展示了一个全新的人物独特的内心世界和个性。

在谈论"诱奸故事程式"时我们谈及了《简·爱》、《红字》、《海鸥》以及《我在霞村的时候》等作品，并非含有绝对的褒贬意

义，而是企图说明在“诱奸故事程式”忽略个人的自觉意识、选择和行动的同时，还存在一批关注女性内心追求的文学作品，它们在某些方面突破了传统的女性“空洞能指”，创造了一些具有新意的女性所指，当然不论是故事形式还是人物形象都不是无懈可击的，但可以肯定的是，这些女性形象和故事的内在涵意比起“诱奸故事程式”来远为丰厚，跨出“空洞能指”圈套的意图也是不言而喻的。

在简·爱的故事面前或者贞贞、海丝特、妮娜的遭遇面前，如果还大谈贫穷是致使年轻女性堕落或不得不当附庸的根本缘由，抑或还大讲受凌辱是致使纯洁少女永远坠入不幸而不能自拔的重要因素，那么谁都能看出这是在为女主人公的怯懦行为和依附心理作不适宜的辩护。我们清楚地看到，海丝特、贞贞、妮娜等所经历的是遭难、沉沦、挣扎、重新振作——富有进取精神的过程，而苔丝、珍妮、玛丝洛娃和四凤等遭受的则是被骗、挣扎、绝望、毁灭的悲剧性命运。缺乏立足于自我的对人生的深刻理解和对理想的追求，正是“诱奸故事程式”的女主人公们共同的致命点。

与才子佳人的故事一样，“诱奸故事程式”制造了以“性别”特征为重要缘由的文学故事和形象。由于“性”——女主人公的年轻美貌及贞洁唤起了不负责任的男人的色欲，女主人公丧失贞操而遭遗弃的故事不仅构成了悲剧，更构成了作者和读者的关注焦点。另外，这些女性又具有温顺、富有牺牲精神的品格，从另一方面保证了男权主义对女性的为所欲为，并得到了作者的怜惜、赞美和肯定。

从客观上来说，因为贫穷和无文化，女主人公们在体现自我价值时所能依靠和使用的往往只能是“性”的资本和手段，也就

是凭借自己的年轻美貌和贞洁获得男性的艳羡和爱慕，玛丝洛娃的娼妓生活在以“性”为根本手段方面自然不言而喻；四凤、侍萍母女也都是因美丽的容貌而获得了充满痛楚的“爱情”；珍妮之所以为白兰德、雷斯脱所擒，多半也是因为她的姣好长相，最后雷斯脱永久地弃她而去，其中虽有其它种种利害关系，而珍妮步入中年、色相渐衰不能不说是个主要原因。“诱奸故事程式”涉及的这些有其客观写照的一方面，然而却也不能不看到：作者们有意无意地发挥了这种“性”的力量和动因，使故事迎合了传统的男权文化意识和趣味。在目前的西方乃至中国，女子的贞操早已不为绝大多数人所关注，但在上世纪或本世纪初它却依旧是套在女人身上的一种严厉的枷锁，更是人们头脑中普遍存在的女性价值观念，因而“诱奸故事程式”的作者们(尤其是那些男性大文豪)对其津津乐道，将失贞视为贫弱无助的女性走向不幸的转折点是完全可以理解的，但是我们必须指出，这是一种男权历史话语的夸大其词，它与“环境”、“命运”等等一起构成了作者肆意编排女性命运和故事的程式。从女权批评的观点来看，男权社会中的文学创作和欣赏都有其固定的传统角色内容和程式，它们都是以男权的价值刻度或眼光看待世界、表现生活和刻划人物形象。实际上在文学创作和欣赏中早已形成一整套根深蒂固、且不断衍变着形态的以男权为中心的价值判断和视角。正如某些女权文学批评所指出的，以男性为中心的社会中的文学，所有的女性类型都表现了男人对女人的评价，直接服务于男性中心文化的“性权术”。[①] “诱奸故事程式”有意无意地利用贫弱美丽

---

① 参见康正果《女权主义文学批评述评》一文，载北京《文学评论》1988年第1期。

的女性的不幸遭遇作为故事主线，从而有意无意间坚持和体现了男权的价值标准和审美视角，从而达到了一种传统审美效果，产生了传统的美和善相结合的故事——以女性的性别，也即容貌、姿色和贞洁为美，以女性富有献身精神的品质为善，从而也就多少陷入了“性权术”的圈套。而相反，象《简·爱》、《我在霞村的时候》等这样一些作品从女性自身的存在出发，写出了独特而引人入胜的故事。贞贞的故事在抗战文学中是独树一帜的，而简·爱这一形象在传统的女性文学中更是著名的叛逆个例。夏绿蒂·勃朗特塑造的这个其貌不扬、性格倔强、精神世界丰富的女性，与传统的温顺美丽、聪明伶俐的女性形象形成鲜明差异。这从某种意义上来说，是作家自觉违逆了“性权术”定律的结果。

我们这样说并非是指责哈代、托尔斯泰等一代大文豪在文学创作中直接使用了传统的“性权术”，而只是想指出在整个男权统治的社会文化背景下，这些文化巨人和他们的名著都未能超出一种人类集体的陈旧意识。我们说它是人类集体的陈旧意识，是因为男权主义并非是男人或某些人所特有的。正如男权社会中女性为男人的玩弄对象一样，男权文化中的“女性化”首先是为男人欣赏、艳羡女性的形式，但这种对象化也被女性自身所接受，女性同样也是男权文化的消费者和实践者，比如，女性直接参预了“诱奸故事程式”和才子佳人故事的制造和接受。因此，男权审美价值标准远比娼妓制度、一夫多妻等等男权社会的其它现象更难消除。

第三节　社会解放程式：对女性自我的回避和否定

《白毛女》是一部当代中国家喻户晓的文学作品，喜儿的故事和形象也是人们熟悉不过的。喜儿聪明美丽，因为家境贫穷，其父被地主黄世仁讨租逼死，自己也被迫做了地主家的丫环，后又遭黄世仁的奸污，黄世仁在满足了一时的淫欲之后厌弃了她，正式娶了新人，喜儿在即将被卖给人贩子的紧急关头只身逃出黄家，奔向深山野林……这可以说是一个脱胎于“诱奸故事程式”的作品个例。尤其在歌剧《白毛女》中，喜儿被奸污有了身孕时，一方面羞于见人，痛不欲生，另一方面也产生了黄世仁可能正式娶她的幻想，非常相似于“诱奸故事程式”的老套路。然而喜儿的时代毕竟已不再是全然黑暗的时代了，当共产党领导的八路军进村后，喜儿的命运开始了根本性转变——她与参加了八路军的大春重逢，八路军把喜儿从山洞里解救出来，把“鬼”变成了“人”，她直接投身于斗地主的土改运动，在舞剧中她拿起枪参加了人民军队。在此，《白毛女》的故事彻底推翻了以往“诱奸故事程式”中女主人公遭难、堕落、毁灭的悲剧性命运，而走上了阳光明媚的康庄大道——这是因为一种新的政治制度和社会变革给包括受压迫和受凌辱的妇女在内的所有贫苦人民带来了光明前途，从前祖祖辈辈受欺压、食不果腹、衣不蔽体的穷人现在成了丰衣足食的主人。反映在文学创作中则成了一种新的文学形象和故事的普遍模式。

纵观中国现当代文学作品，不难发现：《白毛女》上半段的故

事——类似于"诱奸故事程式"的那部分后来很少有作品雷同或重复，而《白毛女》下半段所表现的主题精神却在当时和以后几十年表现穷苦人翻身的众多作品中一再出现。虽然这一主题已远非女性文学这一概念所能包容，而且它所牵涉的时代精神也已非纯文学意义，但由于它无论在人物性格还是故事情节的发展上都与上半段故事密切相关，而且女性解放可以说是潜伏于作品中的一个副题，因此我们仍想在女性文学的范畴内将我们着眼于《白毛女》这部作品的意义阐述清楚。

歌剧《白毛女》是集体创作的，它上演后曾在当时的解放区和国统区引起强烈反响，它凝聚着一种强烈的政治和社会变革意义，"文革"中改编的舞剧更集中地体现了这一点。《白毛女》的作者和观众注重的并不是喜儿这个形象的遭遇和故事，也不是挣扎于旧制度下的广大贫苦女性的命运，而是通过喜儿的特殊经历来反映两个交替的时代的差异——代表旧制度的地主的凶恶奸诈和新的社会制度的光明伟大，也就是要开掘这个故事所寄寓的政治主题：旧社会把人逼成鬼，新社会把鬼变成人。《白毛女》在一次次的演出过程中不断地被修改，喜儿的形象变得越来越完美，也更符合革命斗争的需要和准则。"如果说在杨白劳身上，受压迫者看到了自己的过去；那么，他们希望在喜儿身上，看到自己的现在和未来。舞台上的喜儿代表千千万万贫苦农民喷发出积郁心头的仇恨的火焰，倾泻自己要求彻底摧毁地主统治的激情。"[1] 实际上《白毛女》将对女性的生存和命运的探讨引入了一个全新的然而又绝非仅仅是女性文学命题之内的天地，那就是妇女个人的命运一旦与某种政治力量或社会变革力量结合

---

① 黄修己《中国现代文学简史》，北京，中国青年出版社，1984年版，第445页。

在一起，并献身于政治斗争或社会解放运动，她自身的一切也就为这种外在力量所决定和包容。喜儿在旧社会中的遭遇是广大贫穷妇女命运的缩影，虽然不是每个女人都受地主老爷恶少的欺凌，更不可能都遭遇"白毛女"那样的经历，但是贫穷女性除了同杨白劳、大春等男性穷人一样遭受经济上、政治上和人格上的压迫剥削外，她们还普遍地遭到另一种剥削和压迫——男权传统对女人性别上的歧视和压迫，这就是《白毛女》写喜儿被地主逼为丫环进而受尽凌辱和苦难的故事的意义所在。随着新的社会和政治制度的建立，地主的专制恶势力被推翻了，穷苦人民翻身做了主人，过上了丰衣足食的生活，那么贫苦妇女在性别上受到的污辱、损害和压迫呢？喜儿这个既是穷苦人又遭受封建男权迫害的女人此时面临的应该说是双重的解放，然而《白毛女》却只写了喜儿的一重解放，或者说是忽略和隐匿了喜儿的另一重解放——作为一个被地主奸污而逃入深山生活了三年、浑身长满了白毛的女人怎样重新开始生活？也就是说，她至少会遇到与贞贞同样的问题，即乡亲们的另眼相看、在婚姻和爱情上的特殊遭遇等等。然而，《白毛女》对此只字未提，女性意识作为一种单独的社会意识被"阶级意识"和"革命意识"所替代，从而销声匿迹，在此妇女解放的种种困惑为阶级解放的现实所遮蔽。孔厥在《一个女人翻身的故事》中用极其通俗的语言阐述了革命队伍中妇女解放的道理："常言道：再好的女子锅台边转，女人在窑里是没好地位的。做做饭，生生蛋，挨打受骂，委屈一辈子。革命可就要把她们解放呀！""可是男人还受着地主豪绅的压迫呢，女人要解放，先要和男人一起闹革命。"[①] 穷苦人民闹翻身是首位的、明

① 《孔厥短篇小说选》，北京，人民文学出版社，1982年版，第92页。

确的，而妇女的解放则是次要的、含糊不清的——随着革命自然而然地解放呢，还是革命完成以后才争取自身的解放呢？

与许多同一种故事类型相似，《白毛女》无意描述在重大历史转折关头作为女性的主人公的存在和遭遇，它所要竭力展示的是新的政治实体如何拯救和解放个体的人或整体的贫苦阶层（包括女性在内）。为了强化劳苦贫民坚贞、勇敢、不畏强暴的优秀品质，喜儿逐渐被修改成愈益完满的理想形象：歌剧中的喜儿不仅遭受黄世仁的奸污，并且在怀有身孕后还曾对黄世仁抱有幻想；到了舞剧中则索性连黄世仁的奸污企图都未能得逞。歌剧中大春与喜儿至少是一对有情人；舞剧中的大春与喜儿除了是共患难的乡亲、同甘苦的阶级兄妹和革命同志，还有一层先觉者、引路人与被启蒙者的关系，唯独没有爱情关系！

这两处重大修改恰恰都是发生在表现女性的性意义上。作为一名女性，由于家境贫困，喜儿被迫以身躯（包括体力劳动、年轻美貌和性）做为抵押而来到黄家，舞剧表现了黄家对喜儿的劳力剥削，却隐去了那种性剥削，在此最大程度上取消了喜儿的女性特质与男权特性的存在（如果被地主奸污可算作一种特定境遇中的女性遭遇，那么，这样的女性也就存在着一些不言而喻的特质）。这两处修改都是为了要塑造喜儿的圣洁和完满，使她具有更大的被解放、被拯救的价值，从而突出"拯救者"——新的政治实体的崇高和光辉。在那个文化荒芜的年代，性绝对是大忌，爱情也几乎与性等量齐观，"样板戏"更得排斥一切儿女情长。这不能不令我们想起同为"样板系列"的其他男女主人公们，只要我们稍加数列便会惊奇地发现：几乎所有的角色都不涉足爱情和婚姻，他们的配偶不是死亡，便是远行或分离。出现在"样板戏"中的是一群孤男独女、寡妇鳏夫，任何感情的些微流露都是

不被允许的。最典型的反映是小常宝那一句唱词:"爹想祖母我想娘"——连夫妻情份上的"爹想娘"都不容许。一种文化愚昧竟将人的基本属性完全勾消了!因此,喜儿命运的"变迁"也就不足为怪了。

《白毛女》经过多次修改后,喜儿除了红衣绿裤、肩披长发的形象外壳已无任何女性所指(不论是传统的男权主义意义上的所指,抑或新的社会制度和生活所赋予的所指)。也许一部《白毛女》还不足以说清这种文化和文学上的光怪陆离,那么,再让我们来考察一下1949年前后一些涉及妇女问题的作品吧。

张爱玲在解放初期曾写过一部名为《小艾》的中篇小说。人们时常提起她那时写的《秧歌》和《赤地之恋》,因为这两部小说明显地表达了对新的社会和政治制度变革的不满和歪曲,因此张爱玲这个名字也一直与"反共"相联。然而《小艾》却通过一个丫环的遭遇不说是赞誉至少也是直接描述了社会变革给穷苦人带来了生命的转机和保障。作品讲述了这样一个故事:小艾被卖给一个富人家当丫环,还未成年时就遭到男主人的奸污,并受到女主人的凌辱和摧残,落下了严重的病根。后来她与一个印刷工人金槐相爱了,当她向他讲述了自己往昔的屈辱后,得到了深切的同情和理解,他们终于结合成立了家庭。婚后小艾的生活依旧贫困而辛劳,丈夫金槐在抗战期间去了内地,小艾经过苦盼和挣扎终于等来了战争的结束和丈夫的归来,但却因早先的病根时时复发,既无钱医治也不能生育,只好领养了一个孩子。她对金槐说:"我真恨死了席家他们(指她原来的东家——笔者注),我这病都是他们害我的,这些年了,我这条命还送在他们手里。"[1]

---

① 张爱玲《小艾》,南京,江苏文艺出版社,1987年版,第84页。

显然，如果不是解放，小艾就很难摆脱病痛和贫穷。解放后小艾的命运虽然不象喜儿那样发生了翻天覆地的变化，然而也确实得到了很大的改善——生活安定了、快乐了，她进医院治好了病，怀上了孩子，而且还有了工作。通过个人命运和周围环境的变化她看到了新社会里“普遍的现象”：“医院里的空气真是和从前不同了，现在是真的为人民服务了。”[①] 虽然她仍住在以前的阁楼里，而且她所在的印刷所工场也在一个阁楼上，“但是她知道她不会一辈子住在阁楼上的，也不会老在这局促的地方工作。新的设备完美的工厂就会建造起来，宽敞舒适的工人宿舍也会造起来，那美丽的远景其实也不很远了。她现在通过学习，把眼界也放大了，而且明白了许多事情。”[②]

如果不强调这部小说的作者是谁的话，恐怕任何读者都会怀疑张爱玲竟会写出这样一个故事来。由此可见社会制度的变革力量是那么强烈，使这样一位以往很少界入政治、后来甚至与世隔绝的女作家也拿起笔来通过一个婢女命运变化的故事来讴歌新社会。可以这么说，一种对新生活的欣喜和新鲜使张爱玲这样一位作家也很难“免俗”，不由自主地蹈入类似《白毛女》这么一种故事类型，甚至于她对小艾解放以后生活的平铺直叙的描写也很接近后来被称为“概念化”的那种创作形式。

《白毛女》和《小艾》这样的作品将“诱奸故事程式”引向一个新的故事天地：曾经遭受欺凌和压迫的弱女子的命运随着新制度的到来而结束了凄惨和不幸，她们在精神、情感和物质生活各个方面都获得了新生。这无疑是随着社会革命的发生和生活的

---

① 张爱玲《小艾》，南京，江苏文艺出版社，1987 年版，第 84 页。

② 同上。

巨大变化给文学创作提供的全新主题，它不仅仅限于象《白毛女》、《小艾》这样脱胎于"诱奸故事程式"的作品，也渗透在妇女题材的其它故事类型和别的各种题材中。写于《白毛女》前后的作品《王贵与李香香》（李季）、《小二黑结婚》（赵树理）、《一个女人翻身的故事》（孔厥）是公认的杰出文学作品，今天当我们按以人为主体的观念去重新审视它们，则会发现它们在发掘人物的"自我"力量方面是那么地薄弱！

严格说来前两部作品不完全属于妇女解放题材。它们都是试图通过男女青年争取婚恋自由的故事来表现时代的变化——共产党的政权建立后给青年男女带来了生活和情感的解放和自由。李香香的遭遇尤其能显示新旧力量的较量对个人命运影响的程度。在旧社会李香香虽深深恋着王贵，但由于地主崔二爷的迫害而难成眷属；崔二爷借口王贵参加革命活动而逮捕了他，并欲置之死地，香香给游击队报信，救出了王贵；共产党来了以后香香与王贵终成眷属，但在游击队转移中，香香又重新落入崔二爷的手掌；正当崔二爷大摆酒席娶香香为妾时，王贵随游击队打进了村；香香"死里逃生"，与王贵欢聚了。李香香命运转变的每个危急关头都是由于"革命"和"革命队伍"的到来而"转危为安"、转悲为喜、转苦为乐。那么作为李香香这个人物主体她自身又具备一些什么呢？我们能从作品中获知的也只仅仅是她的贫苦、美丽和忠贞，她没有或很少具有出击性的行动，如果"革命"不来，尤其是后来"革命队伍"不及时赶到，李香香似乎除了等待和悲泣而外别无他法。《小二黑结婚》中的小芹在素质和性格上类似李香香。我们从作品里的一些暗示完全可以推想：如果新的制度不及时建立，如果不是新制度在政治上为小芹的全新生活提供可能性，小芹也许就会步她母亲的后尘，靠"色相"赢得男人

们的捧场，给男人当“花瓶”或玩物。当然小芹在品格上不同于母亲，她很纯真地爱上了小二黑，并勇敢地为此而斗争。但如果不是新制度的强大保证，小芹同样会被旧的习惯势力埋葬或引入歧途（小芹的原型实际就是因为在新制度尚未完善的时候断送了幸福）。且不说小芹与小二黑要争取婚姻自主是多么困难，即使他们结合了，仍会有三仙姑或金旺、兴旺等等这样的旧势力或恶势力从中作梗，而新的社会制度则将这些势力完全置于欲“猖”不能的境地，从而保证了小二黑和小芹的幸福美满。

共产党解放了李香香、小芹，也解放了《一个女人翻身的故事》里的折聚英。折聚英是在苦水中泡大的，而解放后她的命运发生了彻底的变化：从往日挨打受骂的童养媳一变而为走出家庭的女干部；毅然与品质恶劣、叛变革命的丈夫离婚，而爱上了残废军人并组成了新的家庭；从扫盲开始，她进了边区党校、女子大学，终于成为一个有知识的妇女干部、劳动英雄、边区的参议员。与前两部作品不同，孔厥着意刻画的是一个女人在社会变革中自觉地去寻找“自我”解放的出路。在此我们看到的已不仅仅是革命改变人的命运的强大作用，而且是人在革命的引寻下积极寻找新的“自我”的精神——人正在积极成为新的社会制度运转中的一颗“螺丝钉”。这种“螺丝钉”的价值观念几十年来几乎成为每个人安身立命的准则，女性在寻找“自我”过程中自然也必须遵循这种准则去行动和选择。革命解放了折聚英，因而折聚英就自觉地将自身的一切完全奉献给革命。孔厥花了大量笔墨写她苦学文化的故事则是最好的例子。折聚英并非是自觉地向往知识和科学，而是因为实际工作需要才参加扫盲乃至上大学的，因为要“报答”革命而必须拼命工作，因为没有文化就无法

从事工作，她靠着“苦读”成功地通过了各种考试，成为“学习模范”。我们无意贬低革命提高了折聚英的存在价值，而是想指出一点，革命解放了折聚英，改变了她往日非人的地位，但是离完善的人性和自觉的“自我”尚有很大的距离。毫无疑义，历史在发展中将逐步改善和提高“自我”的地位，然而历史又证明在以后的几十年间“自我”的地位并未提高，而是下降了，“自我”被纳入了制度运转的轨道，并强化了“螺丝钉”的意识，从而在政治、文学等各个方面取消了“自我”存在的价值和地位。

类似喜儿、小艾、小芹、李香香、折聚英这样的“翻身”和“解放”的故事数不胜数，我们暂且称它为“社会解放程式”，它在很长一段时间里几乎成了一种无往而不胜的真理的演绎。与“才子佳人故事程式”和“诱奸故事程式”不同，它的程式化并非表现在故事和形式上，而是体现在主题的展开和揭示上。“社会解放程式”中的女主人公有工人农民，有丫环婢女，也可能是知识女性，她们的遭遇不尽相同，但她们的结局必定相近——被解放、被拯救、被引导，从而被纳入“康庄大道”，再也没有苦难，再也没有忧患，当然就再也不用独立思考。“社会解放程式”从一个特定的历史时期歌颂了社会制度的变革给个体的人带来的进步和光明，然而它却同样忽略了人作为个体的存在价值、自觉的选择权利和可能等等，它同样将人物形象的命运发展划归为外部力量，从而将人物形象、作品构思框架刻板化和模式化。如果我们仅就歌剧《白毛女》等早期革命作品这样说未免有失偏颇，也有过于苛求之嫌，因为那时新政权处于初创时期，新生活刚刚开始迈步，要求作家去发掘喜儿扛枪后的生活或小芹婚后的变化等等都是不太可能的；让李香香和折聚英这样的女性迅速找到“自我”的坚实基础也是很难的。如果说这些女性形象的故事都尚处

于革命的初期，作者和人物都很难对个体作更纵深的思考的话，那么至解放后的一些专门探讨或提及妇女问题或婚姻爱情问题的作品明显缺乏个体意识，尤其是女性意识和立场，则毫无疑问地使女性文学乃至整个文学逐渐陷于一种僵硬的模式化的绝境。

宗璞写于五十年代中期的小说《红豆》在当时曾引起很大争议，如今看来它的主题和故事都是非常顺应时代大潮的。解放前夕女大学生江玫在情人和祖国之间选择了献身祖国革命和解放的事业，毅然离开了自私、孤傲、对革命漠不关心的齐虹。这个故事主要反映的是在全国解放的宏大背景下人心归向进步和革命这样一个主题，当时作品遭到非议的一个主要缘由是，江玫这个人物虽然选择了革命，但仍怀有“小资产阶级”感情，在 1949 年以后依然“怀念”着与齐虹的那段爱情。由此说明，“革命”要求每个个体的是纯而又纯的“革命理想”或“革命意识”，容不得半点有所保留的“自我”，哪怕是在个人情感的最深角落。

丰村写于 1957 年的小说《美丽》与《红豆》一样也曾引起“争议”，并都于 1979 年以后被收入《重放的鲜花》。[1] 年轻女干部季玉洁系一位首长秘书，由于工作上的配合默契他们之间产生了感情，但很快就为首长夫人、身患肺病的姚华所察觉，姚华竭力维护家庭的完满，当面斥责季玉洁，季玉洁为避免与姚华的冲突，向支部书记作了汇报和保证。姚华病逝后，首长向季玉洁表示了爱情，季玉洁却拒绝了，她无法忘却姚华对她的嫉恨，更不能在行动上违反自己向支部书记所作的“保证”，而她的首长则以为她根本不爱他，便与别人成立了新家庭。

---

① 《重放的鲜花》，上海文艺出版社，1979 年版。

以"革命"的眼光来看，江玫在新时代必须彻底埋葬与齐虹的"不健康"情感；而季玉洁则不仅在姚华弥留之际无权产生自己的感情，甚至在姚华去世后，也必须舍弃爱情的幸福而信守对支部书记的"保证"。将个人的情感、精力、信念全部交给"革命"，这是那个时代的精神，作为个体的人无权也无暇考虑个人存在的价值和个人选择的可能，在此女性生存和女性的自我意识问题完全被"革命"或"工作"所淹没和替代，江玫、季玉洁等等具有的是革命青年或革命干部的职能意识，没有也不可能具有独立的女性的自我意识。

"政治"被严重泛化，一切领域无所不在的局面形成后，有关女性文学的创作也就只能走与其它文学题材或主题大同小异的狭窄道路——回避自身存在的特定命题，领会和捕捉现实政治利害需要所在，尽力与主导意识形态认同。纵观《白毛女》以后的女性文学方面的创作几乎只有"社会解放程式"一条道路可行，那个特定的历史氛围既排斥个人意识和情绪的流露，更不能容忍对依然存在的封建残余的批判。丁玲到延安后所走过的几十年坎坷道路就是极能说明这个话题的个例。

四十年代初可以说是丁玲女性文学创作或女权思想日趋成熟的时期，也是她人生和写作上的又一黄金时期。此时她除去了上海租界上的狭小和窒闷的女性忧郁，也扫尽了"莎菲"时代的那种莫名的哀伤和颓废，小说《我在霞村的时候》、《医院中》、《夜》、《新的信念》、《东村事件》及杂文《"三八"节有感》等等不仅是当时女性文学的力作，并且跨越了历史、时代和地域的界限，受到后人和别的国度的人们的赞誉和肯定。

在不少局外人尤其是后人眼中，抗日时期的延安是一个男女相当平等的革命环境，不存在欺压和歧视妇女的问题，因为女

人已和男人一样加入了革命行列，革命郑重地允诺男女平等和妇女解放，而丁玲的《"三八"节有感》一文则指出了这种允诺与现实之间的距离——那些"现代的有觉悟的女人"来到革命队伍中并非就"一劳永逸"地找到了人生选择的方向，由于物质条件的落后，她们还会回到家庭中去做饭带孩子；由于传统观念的影响，她们的婚姻生活也常常出现悲剧；由于日常生活的拖累，"她们的皮肤在开始有褶皱，头发在稀少"，并被指责为"落伍"了，或遭到男人的遗弃……[①]

丁玲当时是从一个女人——一个接触延安这片革命圣地不久、自主意识相当强烈的知识妇女的敏锐感受出发去揭示：在延安，妇女仍将作为一种特殊的问题被提出来。尽管这种思考是零散的、片断的，但却使我们感受到延安（包括以前或以后的革命环境中）妇女问题的存在和发展。如果说政治制度保障了妇女的解放，那也只是一部分，它远非可能在根本上解决妇女的问题，"延安的妇女是比中国其他地方的妇女幸福"，这首先来自于政治制度的保障，妇女真正的解放有待于整个人类思想意识的进步，尤其是妇女自身的自立和自强意识的壮大和发展。丁玲透过现实存在呼吁革命队伍中的男人和女人来正视新的社会环境中存在的妇女问题。丁玲在这篇杂文中只是将自己的所见所闻和所感直率地表白出来，没有作更为深入细致的思考和反省，便受到了来自不同方面的压力（整风运动、对王实味的批判、某些领导同志对丁玲的不以为然等等构成了对丁玲的直接阻力），很快，丁玲在她的文学创作中对妇女问题保持沉默而转向与主流

---

① 丁玲《"三八"节有感》，见《丁玲文集》（第四卷），长沙，湖南人民出版社，1982年版，第388页。

文化和主导意识形态相认同。

这样的思考一经中断就是几十年，对丁玲来说则成为永远丢失了的历史，当七十年代末她重新回到文坛时已完全不可能继续这样的思考了，我们只需来看一看丁玲写于六十年代、发表于她重返文坛之际的《杜晚香》就能明白其中的道理。

《杜晚香》标志着丁玲晚年对妇女问题思考的退化，这部作品实际上是"社会解放程式"的个例。杜晚香十三岁就卖给人家当童养媳，共产党来了以后她的家庭生活发生了变化，她开始识字，懂得了不少革命道理。她与丈夫李桂之间没有爱情可言，但李桂参加过抗美援朝，后又转业支援北大荒，杜晚香"钟情"于李桂的革命意志和经历，毅然离开家乡奔赴北大荒农场与丈夫共同生活，而李桂则仅仅把她看作是自己的一个"家属"。小说里对他们夫妇俩有这样一段描述：

> 他同一些司机们，同队上的其他的人有说有笑，而回到家里，就只是等着她端饭，吃罢饭就又走了，去找别的人谈，笑，或者是打扑克下象棋，他同她没有话说，正象她公公对她婆婆一样。其实，他过去对她也是这样，她也从没有感到什么不适合，也没有别的要求，可是现在她却想："他老远叫我来干什么呢？就是替他做饭，收拾房子，陪他过日子吗？"她尽管这样想，可是并没有反感，有时还不觉得产生出对他的尊敬和爱慕，她只是对自己的无能，悄悄地怀着一种清怨，这怨一天天生长，……[1]

[1] 《丁玲短篇小说选（下）》，北京，人民文学出版社，1981年版，第637页。

这里丁玲似乎要表述的是两层意思：杜晚香在情感上得不到相对的关心和爱，这一方面是封建包办婚姻的结果——长期以来夫妇双方已习惯了这种无爱情可言的婚姻状况，然而在新的生活启开了杜晚香心灵的门扉，她终于也意识到无爱的痛苦时，她又无法全面否定这种靠传统纽带联结着的生活，但她找到了情感交流的重要因素——女人在社会生活方面的自强是争取爱的基石，这也是丁玲一贯注重的另一方面。但是，杜晚香毕竟是一个文化不高的劳动妇女，丁玲此时也全然无心开掘和阐发任何女性意识，因此杜晚香最终把"怨恨"转向了自己，拚命干工作，一心扑在劳动上，最后成了劳动标兵、共产党员。

我们现在已很难追踪丁玲四十年代的女权思想或女性意识是怎样在"革命环境"中逐渐被"革命意识"和"工农意识"所取代的，但发表于从政治到文学都处于"解冻"时期的《杜晚香》确实是她遭受了几十年政治迫害后思虑再三的"保险"选择。陈明先生曾向我谈到发表《杜晚香》的一些缘由：一九七八年丁玲夫妇刚从"流放地"回到北京，有关编辑部向她约稿，在写什么的问题上她曾左思右想了很久，最后认定不论将来政局发生什么变化，《杜晚香》这样的主题精神是不会遭到非难的，所以她将它作为复出文坛的首篇作品与读者见面。纵观丁玲几十年以来的生活经历和文学创作，她是一直以革命理想和革命利益及需要来规范自己的，哪怕是在批评革命内部的"瑕玷"和"不洁"的嫉愤之作中都流露出她对理想的纯真向往。随着革命队伍中思想意识的逐渐僵化以及丁玲本人遭遇的坎坷，丁玲的"革命化规范"到了一定的程度则也成为一种失却个性的僵化，晚于《白毛女》三十多年的《杜晚香》蹈入"社会解放程式"是一个最好的证明，丁玲的生活和文学经历从另一个侧面表现了女性文学中作家自我

意识的丧失和压抑给文学带来的损害。

如果说"才子佳人程式"和"诱奸故事程式"中的女性形象包含着几千年来男权文化所界定的女性特质——美丽、柔弱、贤慧等等，女权批评称其为被男权统治主体偷换抹煞了的"女性所指"[①]，那么，"社会解放程式"中的女性形象则连这样的所指都消失殆尽了，女性成了由社会性的男女平等遮掩下的一种性别存在，在这样的遮掩下女性的所指完全僵硬化、虚无化、空洞化，从而真正成为一种"空洞能指"[②]了。"社会解放程式"要歌颂的主体既非贫苦阶层，更非女性，而是革命理想、政党、领袖，芸芸众生充其量是作为众星拱月式的陪衬。到了"红太阳"时代，则只剩下万道金光下的一片白茫茫大地。那个时期，除了女性是被解放和被拯救的"物体"——完全丧失任何自主自立意义的人，芸芸众生都已成为政治祭坛上的无辜牺牲品。

1949年以后的主导意识形态一方面要与几千年的封建传统作最彻底的决裂，另一方面却又无可奈何地承继着传统，在安置女性的处境时非常明显地体现了这一点：一方面剧速提高了妇女的社会地位，不仅全面实行了男女同工同酬，而且鼓励妇女进入从未进入过的男人领域，使其成为与男人同样的人；另一方面，由于女性意识、女性自我等等妇女解放的实质所在与主导意识形态相冲突，因此几十年来始终受到强大压抑和斥责，广大女性除了做与男人同样的人以外，不能有任何女性意识、特质或特点的流露，这种讳莫如深把女性降到"空洞能指"的最低水平，其

① 参见孟悦、戴锦华合著《浮出历史地表》，郑州，河南人民出版社，1989年版，第20—21页。

② 同上。

背后深藏着那种千百年来顽固不化的传统文化精神——对女性的鄙视和忽略。在文学作品中对爱情、婚姻以及种种与女性存在相关的描述上我们再清楚不过地看到了这种讳莫如深和顽固不化：人们可以"理直气壮"地歌颂同志之间的友谊、同性之间的友谊或亲昵、父子或母子的亲情、天伦之乐等等，唯独爱情和夫妻关系总是小心翼翼或者噤若寒蝉。实际上几十年来的文学始终不敢正视妇女问题的本质，很长一段时期几乎不存在真正意义上的女性文学。这方面产生的断裂葬送了一代人的思考时间。1976 年以后随着经济上的改革开放，才得以对在新的社会制度和政治制度"保障"下的妇女解放的水平进行重新估量和评价。

谌容写于八十年代初期的中篇小说《杨月月与萨特之研究》是新时期文学中首次对加入革命行列的妇女是否得到解放提出质疑的作品。故事的主人公杨月月是一个贫苦的农家姑娘，年轻时在家乡参加了革命，随着部队辗转南北，经人介绍与部队干部徐明夫结了婚，由于在艰苦的战争环境中过早的结婚和过多的生育，失去了多次求学和工作的机会，"很快就走了下坡路"。解放后丈夫徐明夫调到省城工作，不久由于"另有新欢"而向她提出离婚，杨月月毫无怨言："老徐是个好同志，是我水平太低，配不上他。我们在一起，没有多少话说。他的心思我摸不着。他的工作，我不能问。我的事呢，件件都要听他的。这些年，我想过，我是党员。我活着总要为党做一点工作，不能，不能……光当个生孩子的女人。"[1] 离婚后杨月月成了一个自食其力的劳动妇

---

[1] 谌容《杨月月与萨特之研究》，北京，中国文联出版公司，1984 年版，第 85 页。

女，然而却因为特定历史境遇的铸就而未能达到完满的境地，她在县招待所的服务员岗位上找到了“自我”存在的方式，由于她长年辛勤忘我的劳动和工作，多次被评为“先进生产者”、“三八红旗手”，并被人称为“怀梦牌洗衣机”，杨月月陶醉在这些荣誉和赞扬声中浑然不觉。这部作品实际上是企图对喜儿、李香香、小芹、折聚英那一代妇女所走过的道路进行一种整体反思——“革命”在多大程度上给这些革命队伍中的女性个体带来了变化和进步？虽然小说在故事编织和语言叙述方面甚欠成功，但其中潜在的锐意拔新的思考意向却是不能抹煞的。

小说首先指出，杨月月走进革命队伍并未能保证她个人“自我”的确立，她与徐明夫结婚后所经历的一切依然是男权专制下的女性遭遇，她的生育、外出工作和学习都得听凭徐明夫的安排，最后当她“走了下坡路”则又遭到徐明夫理所当然的嫌弃。革命的土壤无意为妇女解放开辟乐园，象杨月月这样的女性来自蒙昧最终依然走向蒙昧，绝不仅仅是一种个人的命运，它是一个时代的缩影和文化的投射。年近三十时杨月月被迫毅然拆除了套在自己身上的依附绳索，开始迈向了确立自我独立人格的第一步。可是另外一种束缚她进一步肯定自我的关系却是她始终看不透也拆不开的，那就是个体与“革命”的关系，她拼命追求“老黄牛”和“洗衣机”的境界，永远地将自己默默奉献给“革命工作”。从杨月月的遭遇中，我们看不到自我选择的自由，从她接受徐明夫的离婚要求到长年在招待所辛勤劳动，与其说是与命运抗争，不如说是接受命运的安排，将自己放置在一个适合于自己的位置上，做一个既不损害别人、更不妨碍工作的“革命的螺丝钉”。

虽然谌容的这部小说未能对杨月月那一代女性的命运下一

个最后的定义，但是它却为那个盛极一时的“社会解放程式”画了一个句号——宣告了它的存在的荒谬。随着那个特定时代的结束，那些特定的文学样式也势必成为一种历史陈迹，但是女性形象的空洞性却依然存在于我们的生活和文学中，它将以另外的一些程式或样式出现。

第 3 章

爱的困惑，一个古老的困惑

正如我们在上一章中所看到的，绝大多数的女人是在爱情中寻找自我，最后又在爱情中迷失自我一样，女性文学本身涉足最多和最深的也是爱的主题，这一主题至今仍然陷于困惑之中，它没能找到一个终极的完满答案，这也是女性未趋于完全解放的一个标志和象征。

爱情，这一为世世代代的文学家所讴歌的永恒主题，其中所包含的社会、历史、生存及审美的意义不是我们在此所能道尽的，我只想从女权的角度，更准确地说是从女性的角度指出，爱情确实是一种激发人奋进的力量，而对男权社会中的女人来说激发的则是牺牲自我多于确立和肯定自我，女人在爱情中发现的是作为妻子、情人的自我，而非真正自立的自我。与土地对封建宗法制度下农民的生存意义一样，将爱情作为人生的主要乃至唯一目标是几千年尚未解放的妇女被羁绊、被束缚的一个象征。封建宗法制度下的农民离不开土地，纵然受尽剥削、饥馑和各种天灾人祸的侵扰，农民视土地为生命这一点不会变；即使不远千里逃遁他乡仍将心心念念怀着"思乡病"，生前不能了却此愿，也盼死后叶落归根，回归到家乡的土壤里。女人对爱情也怀着一种与此相近的拳拳之心。女人与农民同样面临着匮乏，农民

匮乏的是粮食，虽然他们终年在农田里辛劳耕作；女人匮乏的是爱，虽然她们几乎无时无刻不在播撒着爱、向往着爱，而收获到的却很少很少。近现代的女性为了从这种爱的单一性中挣扎出来而苦苦奋斗，她们有了自我的追求——也是时代对她们的要求，然而随着这种新的自我的出现，女性在自我与爱之间的徘徊加深了，女性不能也无法在这两者之间取得平衡，也就是说，要么完全放弃自我成为传统的女性角色——贤妻良母，要么完全抛开爱情和家庭，或改变传统的女性角色，与“世俗”保持距离。这两者都被认为是不完满的、有缺陷的妇女生存状态，因而它们各自给生活在不同的状态之中的女性们带来无穷的烦恼和困惑……。在我国新时期文学中则出现了一股女人对男人失望、怨恨的情绪——由于女性地位日趋升高而显得男人不那么伟岸和强壮从而导致的这种女性心态是一种短暂的过渡，它仍未能最终摆脱古老困惑的缠绕，这种缠绕太紧、太深地羁绊着女性，使她们很难走出这种历史和时代的巨大阴影。本章所要剖析的就是纠缠于这个古老困惑中的种种女性心态。

第一节　忠贞不渝的爱——孤注一掷的人生意愿

在详细地描述这样一种人生意愿之前，我想借用中国古代的两个名词“怨女”和“弃妇”来阐述积淀在众多女性心灵深处的男权文化基因。中国古代称那些该有配偶而找不到配偶的年轻女子为“怨女”，称那些遭到男人抛弃的妇女为“弃妇”，这里的怨女可与“旷男”相匹配，总体地反映了理想爱情的匮乏，而弃妇则

含有更多的男权意义，封建社会只有"休妻"之说，女人则完全无自由选择爱情和婚姻的权利可言。由于男女在婚姻和感情上的明显不平等，被抛弃或落伍的往往是女性，女性在情感、心灵、婚姻上的种种痛楚、哀伤和忧愁是可想而知的。在男权社会中并非所有的女性在婚姻和爱情中都遭到这种悲剧性的播弄，但是弃妇和怨女心态确实是一种相当普遍和典型的女性心态，这种心态促使众多女性因袭历史惯力而建立起那种孤注一掷的人生意愿——将自己的全部感情（乃至整个一生）奉献给爱情。

张爱玲曾直接以"怨女"命名写过一个女人终生都得不到爱情的故事[①]，在张爱玲笔下，"怨女"显然不再仅仅是上述字面上的意义了，女主人公银娣既为人妻又为人母，但她始终没有得到过真正的爱情，年轻时嫁给一位残废的名门少爷，身体和感情两方面俱遭压抑，她曾与自己的小叔子产生过一段没有结局的爱情，在年老体衰时她所牢牢抱住的只是那点丈夫遗留下来的微薄财产以及由于情欲长期得不到满足而日益孤僻乖戾的性情。这是张爱玲早期的作品《金锁记》故事的重写，整个故事发展脉络以及立意都相差无几，只是《怨女》的篇幅大大地长于《金锁记》，它显得更精致更从容也更琐碎和平淡些。张爱玲何以要在相隔二十年后将这同样的故事再重新编织一番？是因为身处异域失去了创作土壤而不得不重拾往日的故事？还是因为这个故事很有意味大有再发掘一通的价值？我们不得而知，但我们却通过"怨女"这一题名以及小说故事总体上与《金锁记》的相像窥见到张爱玲对女性特定命运和遭际的关注。

落后和专制的社会形态对女人的压抑和摧残远甚于男人，

---

① 《怨女——张爱玲小说选集》，福州，海峡文艺出版社，1987年版。

男人尤其是知识阶层不论在政治和经济上受多大的压迫，总还可能凭借功名官禄得到社会的承认，可以娶纳三妻四妾满足自己的情欲，而女人唯一正当的人生途径就是通过男人——丈夫或情人找到“自我”，银娣和七巧都是因为命中未能真正遇上一个可心的男人而难以平衡，并使心灵趋之变态。

让我们再来翻阅一下中国古典名著《红楼梦》吧。

《红楼梦》描绘了围绕着宝玉这个多情公子的众多女性的故事，展示了一幅以男权为中心女性遭受不幸的画卷。在男权社会境遇中，女子的命运大多是玉洁冰清，从一而终，而男人则全然不同。紫鹃曾对黛玉说过这样一段话：“公子王孙虽多，那一个不是三房五妾，今儿朝东，明儿朝西？要一个天仙来，也不过三夜五夕，也丢在脖子后头了，甚至于为妾为丫头反目成仇的。若娘家有人有势的还好些，若是姑娘这样的人，有老太太一日还好一日，若没了老太太，也只是凭人去欺负了。”[1] 这是紫鹃眼中的男权世界，也是《红楼梦》的现实背景。王熙凤纵然妖艳、泼辣、强悍，却也阻挡不了贾琏在外拈花惹草，或蓄婢纳妾，甚至在自己的眼皮底下寻欢作乐。《红楼梦》中纵然也有一些地位贫贱的丫环女仆或卖俏或偷情，那至多也是被男人当作玩物或泄欲的对象，作为女性很难说她们得到了多少真正的快乐。然而绝大部分女性都显示了她们品格中最重要的部分——“坚贞”。即使是与贾琏通奸的鲍二媳妇这样的“淫妇”，在事情闹穿以后也不得不自杀身亡。被逐出大观园的两个丫环，不论是“偷情”的司棋，还是清白无辜的晴雯，辞世时心中都是自有定论的，司棋认定“一个女人配一个男人。我一时失脚上了他的当，我就是他的人了，

---

① 《红楼梦》，北京，人民文学出版社，1982年版，第807页。

决不肯再失身给别人的”；晴雯更是认定“既担了虚名，越性如此”临终将贴身衣袄与指甲一并交与宝玉收藏。而这样的“一身事二夫”或“偷情”或放浪对大家闺秀、名门小姐则是不可想象的，“金陵十二钗”中我们很难确定她们个个都是贞女节妇，然而保持感情和肉体上的贞洁专一却不仅是封建礼教、宗法制度对她们的人身限定，更是她们自己内心的道德准绳和自觉追求。林黛玉可说是这种追求的极致。

黛玉与宝玉的爱情是情投意合，心心相印的。然而这种爱情毕竟是男权社会中的特定产品，它是坚贞的，又是封闭的；是一往情深的，又是疑虑重重的；是镂骨铭心、山盟海誓的，却又是不平等的。纵然贾宝玉有情于黛玉，并且在众多的女孩儿中只认为黛玉是最情投意合的，但无论怎么说他对黛玉都不能算是一个忠贞的情人，他对宝钗也并非无情无意。黛玉曾责备宝玉道：“我很知道你心里有‘妹妹’，但只是见了‘姐姐’，就把‘妹妹’忘了。”[1]这话多少有点苛刻，但也道出了几分宝玉素来的性情。宝玉曾信誓旦旦地对黛玉说：“你死了，我做和尚！”黛玉不无痛斥地说：“你家倒有几个亲姐姐亲妹妹呢？明儿都死了，你几个身子去作和尚？”[2] 果然，事隔几日，当袭人说到死时，宝玉竟当着黛玉对袭人说：“你死了，我作和尚去。”林黛玉当下伸出两个指头笑道：“作了两个和尚了。我从今以后都记着你作和尚的遭数儿。”[3] 在《红楼梦》中我们随处可以读到宝玉对女性的“多情”及“泛爱”，也随处可读到黛玉对宝玉的“痴情”和“专一”。如果说，

---

① 《红楼梦》，第401页。

② 同上，第420页。

③ 同上，第433页。

宝黛钗的故事是一种命运或人为的安排，那么宝玉与大观园内外其它女性或男性的感情纠葛则是宝玉天性的更自然流露，也是男权境遇对他的当然娇宠。他不仅与屋里的丫头袭人、碧痕等有染，并不失时机地与别房的丫环调情，致使金钏因“不了情”而投井。黛玉及紫鹃对宝玉的斥责虽带有很大成份的误解——在黛玉病重时宝玉正陷于“调包计”而与宝钗完婚，完全处于被欺骗而又疾病缠身的境地。另外，虽说宝玉与宝钗完婚后也曾多次为黛玉的死而悲痛欲绝，甚至在婚后仍陷于痛苦、痴傻的状态，但这却是几分为黛玉，多半还是“通灵失去”的缘故。《红楼梦》里这样描述宝玉婚后的情形：“宝玉终是心酸落泪。欲待寻死，又想着梦中之言，又恐老太太、太太生气，又不能撩开。又想黛玉已死，宝钗又是第一等人物，方信金石姻缘有定，自己也解了好些。……又见宝钗举动温柔，也就渐渐的将爱慕黛玉的心肠略移在宝钗身上。”①

一味地指责宝玉肯定是浅薄而无意义的，不过，我们却能通过宝玉与贾府中众多忠贞于爱情的女性的比较，注意到人类男女两性的差异不仅受男权社会经济文化发展的左右，而且也是一种生物因素的体现。从生物学方面来看，雄性或男性往往有多配偶倾向；雌性或女性则羞怯矜持，性活动倾向专一，对配偶的选择性强。雌性愿意选择既勇猛威武，又温柔体贴的雄性；对女性来说也同样存在这种自然的择偶倾向。人类漫长的发展史，纵容了男性的勇猛威武的开放型性格和助长了女性羞怯矜持的封闭型心理。宝玉从实质上来说非常接近那种理想的男人类型。虽然他与“勇猛威武”似乎不沾边，但作为一个男

① 《红楼梦》，第1382—1383页。

人他是开放型的，而又多情。黛玉则完全是“质本洁来还洁去”的封闭型女性。

黛玉从小与宝玉一处坐卧、一处玩耍，逐渐俩人都发现互相“心情相对”，并以情试探，真真假假、琐琐碎碎、反反复复，经历了很长时间双方仍未能把握住“真情”，而对黛玉来说，只要没能与宝玉终成眷属心里总存疑虑，这种疑虑随着年龄的增长而一天天的生成、发展，终于成为“心病”，还是宝玉道出了她心中这一沉重的病痛：“你皆因总是不放心的原故，才弄了一身病。但凡宽慰些，这病也不得一日重似一日。”林黛玉听了此话，“如轰雷掣电，细细思之，竟比自己肺腑中掏出来的还觉恳切”，[①] 可见宝玉对她的知心知情，又可见黛玉对这一爱情的执着痴迷。黛玉的这种疑惑，集中地表达了古典女性对爱情和人生追求的一种境界，她们将人生的全部希望和追求寄予爱情，寄予美满的婚姻、可人的丈夫，然而在男权社会中又有多少婚姻是平等美满的？又有多少男人是不负女性“厚望”的？黛玉所苦苦追寻的这种爱情到头来毕竟是“水中月”、“镜中花”。最后宝玉与宝钗完婚，黛玉悲呼怨叹凄凉辞世，其中虽然有别人设置的花招以及非人为的障碍，但不能不说宝玉在情感上是有负于黛玉的，黛玉的死至少在形式上是一种“怨女”式的绝望——她向往纯洁真挚、忠贞不贰、至死不渝乃至生死相依的爱情，却又深深怀疑自己的痴情得不到对应的回报，而在生命的尽头见到的竟是宝玉“背弃”了自己而实现了“金玉良缘”，这一现实吹灭了她的生命之烛。

黛玉对爱情持有一种少女特有的纯幻想，就象她对人世过于苛求那样而不能引起常人的同情和理解。她的痴情被贾母看

---

① 《红楼梦》，第447页。

作是“忒傻气”，不如宝钗那么懂“分寸”，懂“尊重”。黛玉时常讥讽挖苦别人，为一点点的不顺心如意而感慨自己的身世悲苦，并嗔怒宝玉，及至牵扯别人。黛玉向来的疑忌、偏执和幽怨并非完全无来由，这与其说是从娘胎里带来的天性所致，毋宁说是来自对爱的压抑的一种排遣和平衡。

从严格意义上说，黛玉已经获得了一个称心如意的情人，也饱尝了情感上的甘苦，似乎算不得“怨女”，然而她毕竟没有得到真正的爱情幸福，更谈不上称心如意地与宝玉结为伉俪，而且她最后是在情感上怀着极大的痛苦和怨恨而去的，应该说她是一个相当典型的怨女形象。我们通过追寻黛玉的心理轨迹，将怨女弃妇形象类型指定为那些屡遭爱情波折而终未能得到男性的爱的女性悲剧。那么我们可以这样说，怨女虽然是中国古代文学和文化词典中的一个名词，而爱得痴情、艰难、痛苦却几乎是全世界古典意义上女性在劫难逃的命运。怨女象征着某种特定的女性悲剧，这种悲剧形式在各国文学中俯拾皆是：

莫泊桑《一生》中的约娜是个典型的贤妻良母，她将忠贞的爱献给了丈夫，丈夫却是个浪荡的好色之徒；她从对丈夫的失望中走向对儿子的溺爱，而儿子长大后也成了与其父相差无几的浪荡子，约娜耗费了一生的时间履行她的天职，到末了得到的却是情感和物质上的虚无与痛苦。

茨威格在著名小说《一个陌生女人的来信》里描绘了一个女人震撼人心的爱情故事：她从十三岁起就热恋上一个有名望的风流而薄情的作家，十八岁时在一个偶然的境遇中献身于他，并有了身孕。孩子出生后她靠卖身维持生活，悉心养育孩子，每逢作家生日给他送去一束白玫瑰，以示她对他的怀恋。若干年后他们又邂逅了，然而作家既没认出她是昔日的邻家小姑娘，也未看

出她是曾与自己有过一段缠绻柔情的女人。直至女主人公处于生命垂危的弥留之际给作家写信披露一切时，作家才朦胧忆起一些“感情上的蛛丝马迹”。……这是一种极致，——爱的极致，一个人为另一个人牺牲的极致。

托尔斯泰笔下的安娜·卡列尼娜更是女性强烈爱欲的象征。虽然安娜为了那种被上流社会视为“不名誉”的爱情而背弃了自己的丈夫，又为了爱情而离开了爱子，但她却仍然是一个几千年男权文化的殉道者——她将自己整个生命的热情和力量投入到对渥伦斯基的爱恋中，虽然渥伦斯基表面上没有背弃对安娜的爱恋，但他却因种种原因流露出倦意——这种倦意直接促成了安娜的绝望与自毁。

宝玉和渥伦斯基同为超凡脱俗的男子，都不拘泥于世俗的眼光而追求爱情幸福，但是，宝玉全然无功名心或事业心，将整个身心投入于爱——对黛玉的爱，对姑娘和丫环们的爱，对世上一切凡有姿色的女性的爱，还有对秦钟、蒋玉菡等男性情投意合的爱。在渥伦斯基情形就不完全相同了，他为了安娜毅然放弃了在军队中升迁的雄心面去国外旅行，到乡村别墅定居。但是，在其它更多的时机中却拼命抓住他的事业，保护自己独立自主的“权利”——在国外旅游时他时而关注政治，时面热中新书，时而欣赏绘画；在乡村别墅里更是兢兢业业地修葺庄园、经营农业、兴建医院。

对黛玉、约娜来说，威胁爱情的主要因素来自于女性世界——男人的风流倜傥、见异思迁，对安娜来说却不然。虽然她也经常疑虑渥伦斯基冷淡她是由于爱上了别的女人，但这毕竟有点捕风捉影，随着故事的展开逐渐揭示出这种热烈的情爱逐渐冷却实际另有缘由。在此托尔斯泰将爱情的意义及女性的困惑

引入了一个全新而深刻的话题之中。

就在安娜抛下家庭与渥伦斯基双双出走去国外旅行的时候，安娜"感觉得自己是无可饶恕地幸福，并且充满了生的欢喜"——安娜完全沉浸在爱的幸福之中，而渥伦斯基"却并不十分幸福"，[①] 他咀嚼到了不自由以及百无聊赖的滋味，那就是缺乏广泛的社交生活以及实现自我的事业和功名，对安娜来说爱本身就是生活的本质、生活的全部，而对渥伦斯基而言，爱只是生命的一部分，是生活的一种调剂，是实现生命价值的一种方式。他不能完全或最终放弃与贵族社会的交往和联系，他更不能无所事事、终日沉湎于谈情说爱。安娜不晓人生的广阔和深邃，更不觉自己的人生意愿在男权目光中的廉价，她将自己全部的生命力量投之于对渥伦斯基的爱，甚至忍痛割舍母子情，乃至几乎趋于丧失理性的地步——为了用自己的美色笼住渥伦斯基，她坚决放弃生育的权利，精心刻意地修饰自己的容貌，致使她的天生丽质和雍容华贵趋向矫揉造作的浓妆艳抹；为了无穷地享受爱的甘甜，她不愿意渥伦斯基单独外出，并为此不断发生争执，以至乞求："千万不要遗弃我"！尽管她也关心渥伦斯基的经营，协助他的工作，但是她所做的一切都仅仅是为了维系她与渥伦斯基的情爱。渥伦斯基生活在安娜编织的紧密的爱情罗网中，日益感到的是狭窄、沉闷和窒息，因而心中日渐生长出厌倦。

安娜看不到渥伦斯基面对世欲压力与她一样一筹莫展，她把渥伦斯基设想为心目中的上帝——不仅完全委身于他，而且

---

① [俄]列夫·托尔斯泰《安娜·卡列尼娜》(中译本)，北京，人民文学出版社，1981年版，第679页和第681页。

期望他将自己带到一个彼岸世界，他们互相完全占有，连成一体，永不分离。最后她将自己处境的难堪、母子情的割舍、丈夫的拖延等等都归罪于渥伦斯基。在她看来，如果渥伦斯基爱她，就会体谅和承担她的全部痛苦，把她营救出去，真正脱离苦海而达到幸福。这种强烈炽热的爱不仅使她丧失了自我，而且也吞没着渥伦斯基。

他们之所以无法长久保持温馨的恋情，终生相爱，而最终出现裂痕，乃至制造种种敌对和仇恨，就是因为他们之间存在着截然对立和相互抗衡的人生意愿——安娜视爱情为生命的全部，而渥伦斯基则试图从这种爱的束缚和纠缠中突围出去，保持自我的独立自主。他们相遇而热烈相爱，却在这两种人生意愿的冲突中决裂，而从心灵上分道扬镳。

安娜临死前曾有这么一段自省："我的爱情愈来愈热烈，愈来愈自私，而他的却愈来愈减退，这就是使我们分离的原因"。"而这是无法补救的。在我，一切都以他为中心，我要求他愈来愈完完全全地献身于我。但是他却愈来愈想疏远我。我们没有结合以前，倒真是很接近的，但是现在我们却不可挽回地南辕北辙了；这是无法改变的。他说我嫉妒得太没有道理。我自己也说我嫉妒得太没有道理；不过事实并非如此。我不是嫉妒，而是不满足。但是……""不论是什么，只要不单单是个热爱着他的爱抚的情妇就好了；但是我不能够，而且也不愿意是另外的什么。而这种愿望却引起了他的厌恶，又引起了我的愤怒，事情不能不如此。难道我不知道他不会欺骗我，他对苏洛金娜并没有存什么野心，他也并不爱吉提，而且他也不会对我不忠实吗？这一切我全知道，但是这并不能使我释然于心。如果，他不爱我，却由于责任感而对我曲意温存，但是却没有我所渴望的情感，这比怨恨还要

坏千百倍呢！这简直是地狱！……"[①]

这段话至少表明了两层意义：一是男人与女人对爱情以及整个人生追求的不同境界和意愿，安娜是全身心的、孤注一掷的，乃至失却了自我，而渥伦斯基的情感则是稍纵即逝的，为了保持自我的完整性而竭力挣脱女人意愿的缠绕。所以他们虽然肉体结合了，心灵上却南辕北辙了。二是安娜为了保证爱的纯洁和绝对性，试图将自己与渥伦斯基各自的自我空隙完全填满，对她来说爱情变故的主要因素不是来自女性世界的威胁，与黛玉等等相比，它的意义更广泛而深刻，即使没有任何女人的界人，爱也可能失却——造成这种变故的并非一定是一种外在形式的更替，内在本质的变异富有更深刻的悲剧意义，安娜深恐这一步！因而她惶惶不可终日，她制造事端、挑起口角，加速了悲剧的到来。

托尔斯泰揭示了一种爱情悲剧的实质：它既不是婚姻这层外壳，也并非是"变心"与否或另有新欢之类，而是一种失控了的不和谐——两颗相爱的心在某种缝隙、某种隔阂下的偏离以及情感的空缺。安娜的不能释然于心和黛玉的"不放心"是完全可以同日而语的一种涵义，那就是她们追求的都是"至爱"。正如黛玉感伤于月亮的阴晴圆缺和花谢花落，安娜也难以容忍渥伦斯基对她的稍稍疏忽和淡漠。这种"至爱"的困惑是不会有终极答案的，因为它面对的是无尽浩瀚的人生海洋，生活本身是一个多面体——一年四季既有春暖花开也有隆冬严寒；人有生老病死，所以也有聚有散……

同样是面对女性这种古老的困惑，昆德拉《生命中不能承受

① 《安娜·卡列尼娜》(中译本)，第1114—1115页。

之轻》则别具一格地揭示了爱的基本权利和私人性的宝贵及不可侵犯。特里莎已远离那个专制的完全的男权时代，但她却仍然不得不忍受托马斯明里暗里的一夫多妻，她的痛苦已不仅仅是嫉妒和怨恨，而是个人生活的私人性被扰乱的极度不平衡，特里莎没有黛玉和安娜那样对爱的形而上的思索和深究，她只是在一种具体的生存环境中试图赢得最平凡和最基本的权利。特里莎是为了逃避毫无遮掩私人秘密可言的"母亲世界"、"为了使自已有一个独一无二的不可取代的躯体"，而进入托马斯的爱之巢，但是托马斯却全然不珍惜不理解这种私人性，他"把她与其他人等量齐观：吻她们一个样，抚摸她们一个样，对待特里莎以及她们的身体绝对无所区分，"[①] 致使特里莎终日生活在岌岌可危的"爱之巢"中。昆德拉将托马斯的好色和淫乱与残暴及专制相提并论，抨击了它对基本人性的践踏，同时又充分肯定了爱情私人性的神圣，充分展示了特里莎争取和捍卫这种神圣的艰难和勇气。最后、特里莎与托马斯在偏僻贫困的乡村落户，往日对特里莎构成威胁的、无处不在的女人们的身影销声匿迹了，此时托马斯似乎完完全全地属于了特里莎，特里莎感到欣喜，同时也悲哀，因为他们都已不再是风华正茂，"悲凉意味着：我们处在最后一站。快乐意味着：我们在一起。"[②] 昆德拉在此似乎暗示了特里莎赢得的这种爱已不是原来意义上的爱了，它虽然平静，但却疲惫而软弱。特里莎和托马斯这时的融洽不是一种灵魂的相遇和相知，不过是因为外在境遇的变化促使他们互相靠近了，也就

---

① 〔捷克〕米兰·昆德拉《生命中不能承受之轻》（中译本），北京，作家出版社，1991年版，第58页。

② 同上，第335页。

是说，特里莎并没从真实意义上赢得私人性的神圣和纯洁，他们之间依然横着那道亘古以来男权文化所设置的“性沟”。这就象安娜死后不论渥伦斯基多么痛苦和绝望，他在爱的困惑方面与安娜始终是完全隔绝的，传统文化铸就和安排的两种性别类型和位置是一切个体所难以打破和逾越的。性别类型和位置注定了男女两性在对整个世界和人生理解方面的隔膜，尤其是在对爱的意义的领会上女性承受着一种绝对的孤独和困惑的处境。

刘亚洲的《两代风流》是新时期文学在这一题材上开掘新意较早的一部作品。它通过李辰与玉美的故事初步揭示了以往被视为天经地义的生活准则和角色内容的残缺和阴暗。玉美豆蔻年华嫁给了卓有战功的李辰，她“用了全部生命和热情”爱自己的丈夫：牺牲了自己从小就梦寐以求的当文学家的宏愿；她终生等待的是丈夫说出“我爱你”三个字，而得到的却总是丈夫的冷漠以及自己的不知所措；为了与半夜归家的丈夫亲近一会，她一次又一次佯装从床上熟睡滚入地下，等待丈夫的搂抱，而李辰有时则唤醒她让她自己上床……“她用了全部生命和热情去爱一个人，爱得如醉如痴，有时甚至丧失理智。这简直可以算是她一生一世的事业，不，应该说一生一世的战役，真象一场战役！”[1]虽然玉美距离黛玉、安娜的时代极为遥远，然而女人苦苦祈求爱情的孤寂以及面对困惑的惊愕心态却如出一辙！

玉美这样的女性形象在往日作家的笔下或读者的眼中一定不乏无聊和琐碎。如果说李辰是正统文化传统或主导意识形态大树上一枚灿烂夺目的硕果，玉美充其量只是这浓荫庇护下的一颗柔弱的小草。一个高悬空中，一个匍伏在地。刘亚洲描绘了

---

① 刘亚洲《两代风流》，北京，解放军文艺出版社，1984 年版，第 168 页。

这一亘古不变的性别差异，我们可以说它是真实的，也可以说这是作者一种男权文化观念的无意识流露。然而，小说通过对李辰和玉美这两个形象的描绘所透露出作者对一向被视为天经地义的生活准则和角色内容的怀疑和诘问却不能不令人注目。李辰一生致力于打仗和工作，他热爱军职胜于自己的生命，他无愧为一个将军和革命者的荣号，然而在个人生活及情感上他却是一个长年酣睡、心如枯井的男人，他的内心被军内外重大决策和事务充填得异常饱满，根本没有家庭和爱情的位置，虽然玉美是他几十年患难与共的妻子，虽然除了玉美他不曾爱慕过其他女性，但实质上他并未真正关心和爱过玉美，他几乎完全丧失了爱的热情和个人生活的乐趣。李辰与绝大多数男权传统所养育的子孙们一样，他们与绝大多数怀有孤注一掷的人生意愿的女性相反，视工作事业或功名成就为自己的第一生命，从来不曾反省过作为一个人是否还应有别的一些追求、需要和乐趣，更不曾怀疑过自己的人生准则和内容是否存在偏差、是否病态和畸型。而作为另一种"极致"的玉美也从未扪心自问过这种"爱"是否健康和合理。刘亚洲是怀着最大程度的同情和怜悯来塑造玉美的，他将玉美的"爱"与李辰的战功视为同一种可歌可泣的人生劫难和幸运，并且通过玉美的死在李辰心灵中引起的震撼将两种人生意愿和内容纳入同一思考空间，也许大多数读者会掩卷感叹：男女各自都持有更健康更全面的人生意愿也许生活就会少一点可悲而多一些幸福和谐。然而，世界并不按人们的愿望而存在。刘亚洲在作品的篇末以玉美的死而使李辰觉醒，作为一种对主导意识形态或传统文化支柱提出质疑和诘问未尝不可，但是它是否能从根本上使李辰和玉美的悲剧不再重演呢？

鲁迅的著名小说《伤逝》在某种意义上为古老困惑的解开提

供了较大可能性，在对爱的思考中鲁迅似乎承接了托翁的某些思路，大大地超越了宝黛悲剧的意义。子君和涓生迈过了宝黛——才子佳人们难以逾越的关卡，踩着新时代辉煌的节奏而走到了一起，自由地结成了幸福的伴侣，但最终子君在冷却的爱情和封闭的家庭中走向毁灭，涓生则在惶惑和焦灼中趋于黯然而绝望。鲁迅把笔触伸进了两人开始相遇后来又游离的内心深处，展现了他们追求个性解放的心灵历程及悲剧命运，从而揭示了爱情与社会生活的密切关联。

在初步赢得和建立了自由选择的爱情以后，怎样保持爱的鲜艳和芬芳？怎样保持生命的激情和渴望？看惯了"郎才女貌"、"才子佳人"故事程式的大多数国人往往会对涓生和子君的悲剧作出"变心"、"喜新厌旧"等判断，然而他们却无法阐释这种悲剧的内在逻辑和意义。鲁迅在《伤逝》中指出："人必生活着，爱才有所附丽"。[①] 又指出子君悲剧所致的原因"只为了爱——盲目的爱，——而将别的人生的要义全盘疏忽了"。[②]这可以作为我们解读的一把钥匙。生活是一个极为广阔的天地，包含着极为广泛的内容，"人生的要义"有爱，还有社会生活、工作、事业等等。子君最终走向悲剧，根本的原因是她仍然象古典女性一样将"爱"作为唯一的、根本的追求和寄托。鲁迅是一个富有极强的社会责任感和历史使命感的人，因而他在探寻知识分子及知识妇女自我解放的道路时极其自然地要强调个人对社会的作用和贡献，并以此来衡量个人生活和生命的价值。所以他用的"生活"一词在许多意义上指的是人有理想、有责任、有自觉意识的社会生活，而爱情则是生活的一个组成部分。只有当人在进行某种具有

①② 鲁迅《彷徨》，北京，人民文学出版社，1976 年版，第 154 页。

社会意义和价值的活动和工作时所产生、建立和发展的爱情才是充实的、富有活力的；也只有得到这样的爱，对爱持有这样的信念的个人才能免于种种的惶惑不安和被动承受。

著名的女权主义者波伏娃指出："……婚姻是要联合两个完整的独立个体，不是一个附和，不是一个退路，不是一种逃避或一项弥补。易卜生的'娜拉'明白这一点，她决定在作一个贤妻良母之前，要先作一个完整的人。夫妻不应被看成一个单位，一个与外界隔绝的细胞；每一个人都应该是社会的一部分，可以独立自由发展；然后同样能适应社会的两个人，才能大大方方地联合，男女的结合才能建立于互相认清对方的自由之上。"[1] 波伏娃表述了一个与鲁迅作品主题极为相近的信念，即爱情必须建立在两人平等自由的基础之上，建立在开放的社会生活中，否则就会倾斜和倒塌，在这一信念面前，安娜、黛玉等古典女性以及子君这样的新时代先驱对爱情孤注一掷的追求都显出了苍白和狭隘，并表现出个体人格的扭曲。

鲁迅身后随着政治风云的变迁有不少阐释将《伤逝》中这一处于萌发状态的信念狭义化、绝对化，认定《伤逝》是写了知识分子追求个性解放的失败。按那种阐释的逻辑，子君和涓生倘若走上"社会解放程式"就能"最后解放自己"，真正实现自我的价值，个人的爱情幸福也就不寻而至了。我们完全可以批评子君在得到爱情的初步成功后将爱悬于高阁，被幸福拖入某种狭小的家庭生活，与整个社会生活隔绝。但是我们却不能就此说子君是个性解放主义者或"爱情至上"主义者。鲁迅对子君所追求的爱下

---

① 〔法〕西蒙·波娃《第二性——女人》(中译本)，长沙，湖南文艺出版社，1986年版，第257页。

了"盲目的爱"的注释，颇为耐人寻味。子君在争取爱情和个性解放的道路上只迈出了第一步——丢弃名誉地位从封建专制的家庭中出走，成立了自己选择的小家庭，走上了一条可能实现爱情幸福的道路。然而，由于子君的年轻和幼稚，对中国社会的黑暗缺乏足够的心理准备和清醒的估计，对个人前景更缺乏一种有力而切实的设计，所以在实现和得到了初步的爱情成功后便步入一条与传统女性角色相差无几的晦暗、平庸之道。

在此我想提及凌叔华的代表作《绣枕》所揭示的长期被隐埋的古老中国的女性历史，它可以作为对子君这代女性所根植的千百年文化土壤和背景的一个补充说明。这是一篇写于几乎与《伤逝》同时的短篇佳作，被鲁迅誉为擅于刻画"高门巨族的精魂"的凌叔华在整个时代全力关注新生力量与封建礼教拼搏并为新生力量助威呐喊的"五四"氛围中能够清醒地对以往的女性历史予以细致透彻的审视和反省大约是独一无二的。盛年未嫁的大小姐花了半年时间在闺阁中几乎不停歇地精心刺绣了两幅靠垫，她的这种几近偏执的劳作包含着一个大家闺秀对想象中的婚姻和性爱的全部美好寄托。然而当这对精品被父亲作为一个说亲的信号送到白总长家里，当晚就受到了最污秽的待遇——遭到了酒足饭饱的主客们的上吐下踏。

这个篇幅极短的故事却埋藏着一段极为漫长的被漠视的历史线索，那对精制的绣枕是一个对大小姐这样的闺秀最有力和最确切的隐喻，她们在待嫁以前被封建礼教规范得无可挑剔——从端庄的容貌到绝对的贞洁婉顺，从贤淑的言谈举止到丰厚的嫁妆。中国有句谚语："绣花枕头一包草"。这似乎大多用来比喻那些长相漂亮而腹内空空的年轻女子。凌叔华的"绣枕"却不然——她们既有良好深厚的传统文化教养，又不乏男权社会

对女性角色的种种限定和要求，她们待字闺中时一如那对绣枕一般典雅、精美、娇艳。这一切似乎都保证着她们能够获取世上最为幸福美满的爱情和婚姻，而婚姻是她们作为"物"的存在的最重要的意义。在此之前女人在容貌、举止、文化上的种种修饰和修养都是为了那一刻——奉献给她的男人而准备的；在此之后女人便将终身厮守和倚靠这个男人，并为他生养哺育后代、管理家务、孝敬公婆……。因此封建礼教下的婚礼实质上是将女人作为一件祭品隆重地奉献在"菲勒斯"(phallus)中心的祭坛上，并由男人直接来检阅和检验她们。这是女人最辉煌最荣耀的"巅峰"时刻，女人的荣耀和喜悦是一种"物"的被归属了的欣慰和熨帖。就在父权将闺秀们交给某个男人以后，女人的被检阅、被检验、被使用便开始了，她们遭受蹂躏、践踏、唾弃也便指日可待了。《绣枕》中那可怜的大小姐连那点被归属的荣耀和喜悦竟也未能得到。当初那对绣枕被送到白家后，大小姐的父母得到了不少亲朋好友的"谀词"，这为大小姐那幸福美满的憧憬增添了一点喧闹和虚荣，随着那对绣枕遭受污损和遗弃，她的梦幻最终破灭——两年后她依旧待字闺中。几千年来有多少"闺秀"就这样被关闭、遗忘而枯萎在闺中或夫家?!

美国学者特伦斯·霍克斯在《论隐喻》一书中曾这样描述道："隐喻通过形象地而不是从字面上使用一个词或一些词语，承担着两个事物之间的一种关系；也就是说，隐喻是在一种特殊的意义上使用词，这一意义不同于字典里所注出的意义。"[1] 凌叔华正是通过那对绣枕的遭遇形象地将读者"引向"或"带到"了

① [美]特伦斯·霍克斯《论隐喻》(中译本)，北京，昆仑出版社，1992年版，第103页。

被埋没了的或被漠视的女性历史中，因而使这篇短小精悍的小说“引伸”出许多存在于本文内外的“特殊意义”，它既“复杂深邃”——通过那么短小的一个故事洞见了那么漫长的一段历史，解构了男权文化字典中关于女人的意义；同时它“又被视为理所当然”[①]——浸浴于男权文化中的读者很难解读出这段被熟视无睹了几千年的历史。

女性的这种历史在以往许多文学作品中也曾被显现或涉及，比如《红楼梦》中的迎春的命运，但它在很大程度上是一种个人遭际。而凌叔华的“绣枕”却再深刻不过地隐喻着几千年闺秀阶层，广义来看实际是整个妇女阶层受欺凌、污辱的命运，隐喻着中国妇女被视为“物”的悠久历史——由父权作为“礼品”任意赠送给男人，在男人眼中再贵重、再娇美的“精品”也只是一件泄欲的“工具”，精美的包装、可人的质量也许能取悦他们于一时一地，而临了就像对待绣枕一样对“闺秀”们施以最残暴、最肮脏、最淫秽的举动，“闺秀”们最终则将像那对污损不堪的绣枕那样被抛弃和遗忘。凌叔华在故事的末尾让那对支离破碎的绣枕重新回到大小姐眼前，不知是否有意要使那些已被遗弃的“昨日黄花”或尚在闺阁中默默开放着的“今日黄花”重温一遍这种古老而陈旧、然而却从未被解构过的历史？是否有意要对这种充满屈辱、血泪和隐痛的女性历史标上感叹号和着重号？

在此凌叔华创造了一种“绣枕”意识：女人即使表面装潢得再精致，或内里填塞得再充足——本人富有良好的教养和高雅的修养，娘家具有殷实的财富和强盛的权势，只要尚处于男权文化框架之内都无可避免地遭受来自男权势力和观念的压迫和歧

---

① 参见《论隐喻》第93页。

视——女人"永远"是男人眼中或手中的一件物品。这是一种凝聚着几千年女性经验的历史意识。

虽然由于历史进程的种种因素,"凌叔华"们没有能够正面而详尽地描述"大小姐"们由父权转手给"丈夫"后的种种触目惊心的历史象喻,但是这在不久以后的张爱玲、苏青等人的文本中却得到了直接的揭示,而这些年具有"先锋派"称号的苏童等人更是对这种历史进行了淋漓尽致、细致入微的解构。凌叔华早在二十年代的审视和反省则提醒了一个不容忽视和否定的事实:中国男权社会中的女性地位远非是仅次于男性的"第二性"的低下和不平等,而完全是一种丧失了自我主体性的被物化了的东西,她既不会开口申诉自己的意愿——没有自己的话语和话语权,更不会反抗外界的压迫——似"绣枕"般任人糟塌、抛掷。我们必须正视和重视这种女性的历史传统和背景,这样才能更准确、更透彻地理解古典式的黛玉和新女性的先驱子君,以及被"解放了的"喜儿、玉美和杨月月……乃至几千年的女性历史轨迹。

子君追求的"爱"从骨子里来说是中国女性几千年为封建男权毒素所浸透了的一种"归属感"。虽然她比《绣枕》中的大小姐接受了更多的新思想和新意识的吹拂,她无疑是"新女性",而大小姐是地道的老式闺秀;子君能够明确喊出"我是我自己的",而大小姐只能完全听凭父权的指定和安排,然而她们对"爱"的憧憬和想象却有着极为相近和相仿的狭隘——寻找可靠的丈夫,建立稳固的家庭,然后以母鸡抱窝的形式生存到底,不论丈夫情感变异与否、是生离抑或死别,都将终生不渝地忠实和坚持对他的"爱"。这实际上是封建制度和男权观念统治下女性心灵的一种奴化,对此将在以下章节中进一步阐释。在尚未摆脱陈旧俗套

的时代里，即使作为新女性的子君也仍然不可避免地带着这种历史的烙印，以致在争取自由的爱的路途上很快被羁绊而倒毙。子君乃至后来的玉美、杨月月……中国女性带有的这种历史烙印与俄国的安娜或捷克的特里莎相比，明显地缺乏对爱的执着与坚韧、对自身的深刻反省以及对存在的敏锐感受。子君在整个爱的过程中缺乏活跃的创造力，尤其是成立家庭以后，她追求的只是表面的安定与幸福，她基本上放弃了真正意义上的爱，放弃了她与涓生之间精神上进一步对话的可能，漠视新生活及自身前景选择的可能性，因而在涓生的渐趋冷漠面前除了迷茫和哀痛外别无选择——她最终回到了奋力逃出的封建家庭，并忧郁地死于"严威和冷眼的包围"之中。子君至死也不明白爱情何以会趋于冷却，涓生何以会那么冷酷，她带着与黛玉、安娜相仿的困惑和幽怨而去。另外，子君的时代全社会内没有建立起让妇女摆脱繁重家务劳动的起码措施——这种状况至今也尚未完全改变。子君作为妻子和家庭主妇不得不忘却作为新女性的历史使命，而将全身心力量集中对付基本生存，这似乎显得很顺乎自然。

在此我还想就《伤逝》所包含的另一个话题谈谈另一层意义上的女性解放的基础。鲁迅在写《伤逝》之前，曾做过一个题为《娜拉走后怎样》的著名演讲，指出"从事理上推想起来，娜拉或者也实在只有两条路：不是堕落，就是回来。"[①] 子君的形象则是"回来型"的。这一形象及那篇演讲不无这样一种共同的含义：在很不健全的社会土壤中，即使是新女性也是相当脆弱的，最终将被恶势力所侵吞或自行凋零。鲁迅设想的出路在于改造生存土

---

① 鲁迅《坟》，北京，人民文学出版社，1980年版，第152页。

壤，首先是争取经济上的独立。他说："自由固不是钱所能买到的，但能够为钱而卖掉"。[1] 可见经济权是人的一种很基本的自由。然而，这些话却为后来的一些阐释所歪曲，那些阐释认定鲁迅为妇女指出了解放的目标，只要妇女得到了经济权便能取得自身的彻底自由和解放。然而，鲁迅接着还有一段话却被忽略和遮蔽了："在经济方面得到自由，就不是傀儡了么？也还是傀儡。无非被人所牵的事可以减少，而自己能牵的傀儡可以增多罢了"。[2] 1949 年以后在中国大陆广大妇女基本都获得了经济权，然而是否就此完全解放和自由了呢？在《伤逝》问世六十多年间，通过社会性事业和工作来丰富自我从而进一步确立自我的价值和意义已成为越来越多妇女走向成熟、富有魅力、追求爱情幸福家庭和谐的手段。鲁迅身后中国妇女的状况和命运都发生了深刻的变化，越来越多的女性循着男人安身立命的原则在社会生活中赢得了一席位置，但是她们远未达到潇洒自如地应接各种挑战而立于不败之地的境界，她们同样会遇到男女差异的冲突、家务的拖累、情感的困扰，甚至仍然有被男人遗弃的可能……也就是说，她们获得了子君时代难以想象的社会角色内容，而作为女性，她们在家庭中及男女两性间的角色变化并不很大，某些方面的负荷甚至更重了。以玉美、杨月月这些经过反思而被塑造的妇女形象为例，她们的悲剧性命运正是鲁迅等先驱所展望的理想的一种现实延伸。由于自我主体意识的泯灭和消失，个人利益及欲望受到压抑，这些个体的命运甚至仍然是灰黯的、不幸的。不错，她们都获得了经济上的独立，玉美在社会上有一份起码的

---

① 鲁迅《坟》，第 154 页。

② 鲁迅《坟》，第 156 页。

工作，在经济上她可以完全不依赖李辰的存在而生存，但是在精神上和情感上却始终不能摆脱依附的处境。杨月月离婚前也同样如此，由于长年生育和抚养孩子，杨月月几次希望外出工作都受到徐明夫的阻拦，致使她多次失去更新自己的机会。当然，杨月月在徐明夫提出离婚时再也不会象子君受到冷漠时那般黯然神伤，离婚后她也完全可以凭借自己的双手抚育儿子、支撑家庭。比起娜拉和子君来她相当简捷地离开了自己的丈夫，不再当徐明夫的“傀儡”，但是她却无法不当“先进生产者”、“三八红旗手”、“怀梦牌洗衣机”等等这样一些更具有象征意义的“傀儡”。

无论是古典女性孤注一掷的人生意愿，还是现代女性仍然无法摆脱的古老困惑，都充分显示了女性生存中的一种匮乏——基本的爱的自由的匮乏。前些年有人在反省“五四”传统时曾这么说：“以‘个人自由’为第一原则，并不是说要将它作为社会人类的最高原则，而恰恰是说它是最低原则，亦即最起码的要求，最基本的条件。保证了‘个人自由’，并不就保证有了一切，但是，剥夺了‘个人自由’，则最终必然会毁灭一切”。[①] 女性对爱的追求以及困惑也许并非光彩夺目的理想，只是一种鼠目寸光的狭隘，但是它确实是一种最基本的“个人自由”，是人生存的基本权利和向往，人类漫长的发展史曾压抑和毁灭了多少个黛玉、安娜、子君以及美玉？又养育和纵容了多少个宝玉、渥伦斯基以及李辰？安娜、子君等等几代女性的故事告诉我们：并非个性解放此路不通，而是路途艰险，必须付出几代人的血汗和生命。女性之所以世世代代处于被压迫、受歧视至今仍处于泥潭境地乃是

① 甘阳《自由的理念：五·四传统之阙失面》，载《读书》杂志1989年第5期。

因为“个人自由”的匮乏或受到压抑，一旦初步或最终实现了“个人自由”，女性则会变得更美丽，会有更多的力量去创造和享受更崇高的理想以及更绚丽的生活。综上所述，众多的文学故事和形象描述的都是在“个人自由”被侵蚀、剥夺中人的痛苦和挣扎，这不能不令新一代人重新反思“个人自由”的含义，从而确立自己的选择。

第二节　母性的泥泞与丑陋——传统与现实的缠绕

如果说封建时代怨女们的生存环境根本无意为她们提供争取平等自由的爱情、做具有独立人格的人的可能，到了子君们的时代虽则条件尚未成熟，但现实确已严峻地露出了端倪：女性既要在容貌和品行上保持传统标准，又要在精神上与男性并驾齐驱，否则仍将不免被男人“抛弃”乃至为生活唾弃的命运。子君年轻纯洁，性情温柔细致，这些都与传统观念对女性的要求相去不远，如果在更早的时候她大概就此能够成为一名“贤内助”，过着平稳安宁的家庭生活。但是时代发生了变化，历史注定了这一代以及以后几代女性的命运：既要尽为妻为母的责任，又要争取自己独立的经济和社会地位。这固然是一种历史的要求，但其中也不乏男权主义价值观对女性的苛求。在涓生以及一些男人的眼中，妻子或爱人既应是传统的贤妻良母，同时也应是他们精神上的扶助者和对话者。然而历史又没能为女性的这种双向发展提供足够的基本条件和可能，因此绝大多数女性只能选择其一，女性实际上处于一种最为典型的两难处境：要么牺牲独立意识和

人格，将自己的智能和生命全部奉献给某个男人或家庭，成为传统意义上的贤妻良母；要么为了在人格和事业上的独立与成功，放弃个人的家庭和情感生活，成为一种"同男人一样的人"。[1] 这两者虽南辕北辙，有一点却是共通的，它们都要求女人牺牲生活的全面性，将女人的存在纳入男权社会机制运转的轨道，它们都远非是女性合理完美人格的体现。本节试图描绘尚未走出古老困惑圈的女性又面临新的挑战而陷入的悲剧。

在此我们首先想叙述一下俄国文学史上一个广为人知的故事——托尔斯泰和他夫人的关系。通过当时大量的书信和日记我们可以了解到，托尔斯泰夫人索菲亚在多年的婚姻生活中充当了一个既能在精神上理解和关心丈夫、又辛勤操持家务、生儿育女的贤妻良母，尤其在他们婚姻的前期，生活是充实而美满的。在宁静优美的雅斯纳雅·波良纳庄园里托尔斯泰写下了《战争与和平》、《安娜、卡列尼娜》等文学巨著，索菲亚时常与丈夫讨论、磋商文学创作，而且往往是他作品的第一个读者——从新婚的时候起她就承担了誊抄和整理托尔斯泰手稿的工作。可是索菲亚并非象托尔斯泰笔下的娜塔莎——他心目中理想的女性那么完美，虽然索菲亚在文学艺术方面有很深的修养和造诣，但她性情多愁善感，且神经质，易于冲动，对于繁琐的家务、养育儿女的辛苦以及丈夫的不周等等时时会产生抱怨心理。尤其是到了七十年代末托尔斯泰的注意力逐渐转移到哲学和宗教上，他的生活信念和人生观发生了相当大的变化，索菲亚一度为丈夫沉迷于宗教、很少从事文学创作而发愁，以致最后她完全不能理解和原谅自己的丈夫。托尔斯泰在经历了艰难的思想探索历程之

---

1 引自《浮出历史的地表》，第34页。

后，采取了一个重大的人生抉择：放弃自己的全部财产，在乡间过一种完全平民化的生活。可这对出身名门、操持了一辈子家务、生育了一大堆孩子、如今又年迈体衰的索菲亚来说谈何容易！她无法帮助丈夫去完成这种在她看来十分荒唐的理想，因而最后发生了八十多岁的托尔斯泰离家出走的悲剧性故事。这从一方面来看，是一出婚姻和爱情的悲剧，从另一方面来看也是一种理想和俗念的冲突。他们的爱情最后以这样的悲剧告终，似乎主要是因为索菲亚不能理解晚年托翁深邃的人生观和超现实的伟大理想，可是在此我们不得不指出，托尔斯泰所秉持的男权主义的女性价值观从一开始就埋下了这一悲剧的种子。

根据托尔斯泰的文学创作及大量的史料记载，我们完全可以肯定托尔斯泰是个十足的男权秩序的鼓吹者和维护者，据他女儿说："托尔斯泰反对妇女的论调有时非常尖刻，他说，淫乱都来自女方，妇女不应担任任何社会的、科学的或其他职务，她们的使命就在家庭之内。"[1] 他将妇女看作是为男人而存在的工具——产生爱情、辅助男人及哺育后代……

任何一位读过托尔斯泰代表作的读者大概都不会忘记，托尔斯泰笔下的女主人公通常都具有两种截然不同的品格：在她们尚未成年时都是充满理想的美丽纯洁的少女，而一旦结婚成家后则又是全身心投入家庭生活的贤妻良母。娜塔莎、吉提、杜丽等等无不体现了托尔斯泰心目中的理想女性的尺度，即使是被托翁视为"堕落女人"的安娜在闪烁着富有青春活力的美的同时还充满了一往情深的爱。在众多的女性形象中，娜塔莎则是一

---

① 亚·托尔斯泰娅《父亲》(中译本)，长沙，湖南人民出版社，1985年版，第662页。

个按托翁理想塑造的最为典型的女性形象，正如波伏娃所批评的："娜塔莎在婚前是个爱打扮爱卖俏的女郎，婚后，令大家吃惊的是，她洗净铅华，抛弃一切社交娱乐活动，深居简出，专心一意相夫教子。她成为标准的主妇，失去了那'曾使她迷人的生命之火焰'，也学会了对比埃尔吃醋和刁难。"[①] 波伏娃还提示说，对比埃尔和娜塔莎的田园牧歌最不利也最为有力的反证，是托尔斯泰本人的婚姻生活。索菲亚年轻时确是一个富有朝气和热情的女性——一如娜塔莎少女时代那样——托尔斯泰曾在生前指出娜塔莎的形象主要是以索菲亚及她的妹妹丹尼娅为原型。托尔斯泰钟情于索菲亚的朝气和热情，更赞赏她的温顺与贤惠，他没有也不可能考虑到他与妻子之间实际上的不平等——索菲亚不仅在日常生活中得照顾和服侍他，而且精神生活也完全得围绕着他，为他的创作顺利举手加额，为他的困惑和停滞焦虑不安，此时的索菲亚已逐渐地失却了自我，成了名符其实的"托尔斯泰的夫人"。她长年跋涉于母性的泥泞之中——对繁琐的家务、养儿育女的辛劳及丈夫的不周等等的厌倦和埋怨，乃至晚年夫妇间的根本性冲突都显示着索菲亚并非甘心情愿地充当妻子和母亲的角色。托尔斯泰以他的男权主义女性价值观要求与规范现实生活中的妻子，并在文学创作中抟捏着这样的女性模式，然而现实生活毕竟不像文学创作可以任人抟捏，因此托尔斯泰的婚姻生活不可避免地出现了悲剧。

娜塔莎的形象完全是按托翁的男权观念塑造的。托尔斯泰将女性婚前的浪漫看作是一种完善、并以纯洁和美丽作为补充，托尔斯泰笔下的完美男子形象婚前也是浪漫的，但却是混沌而

---

① 《第二性——女人》(中译本)，第248页。

龌龊的，例如比埃尔。这里显示了男权观念的虚妄——一种构想的几近于神话的模式：理想的女性从本质上来说应该纯洁，这最终保证了男权的不可侵犯性，而一个混沌、龌龊的男性却无伤大雅，可以凭借忏悔而新生，成为纯洁而又浑厚（富有力度）的"男子汉"。婚后的娜塔莎在家庭生活中完全失去了少女时代的光辉，进入一种母类动物状态：心甘情愿、毫无怨言地沉溺于妻子和母亲的角色，生活在一个完全封闭的小天地里，无任何社交活动，日夕面对孩子和丈夫，或至多是同样怀有舔犊之情、同样养尊处优的母亲们。她与比埃尔之间再也无所谓思想上的撞击或共鸣，至多是对比埃尔产生一点猜嫉，或是耍一点小脾气，作为他们幸福生活的小点缀。

虽然十九世纪末、二十世纪初的中国与俄国在文化背景上相去甚远，《伤逝》的爱情故事无法与托尔斯泰的人生经历同日而语，但是两者之间存在着一种极其相似的男权主义对女性的苛求——这种苛求直接来自世界性的男权主义历史渊源，它是古老的历史渊源的一个流变。托尔斯泰在索菲亚年轻时要求她既操持家务生儿育女，又在文学创作上和精神上关心和扶助她，到了老年又希望她与他一同进入哲学玄思和宗教境界，完全放弃贵族生活。《伤逝》虽不尽相同，但当涓生在与子君同居后自己的生计和意志受挫，无力开拓新生活的时候，却一味地抱怨、厌倦于子君的乏味和平庸（这样说丝毫无意为子君辩护）。在一个以男权为中心的社会里，男子不竭尽全力去改造或适应生存环境，而大加指责和埋怨自己的妻子或爱人如何缺乏理想、如何平庸等等，这不能不说是对女人的一种"苛求"，是寻找苦闷排泄的藉口。托尔斯泰和涓生以及所有的男权主义的既得利益者们往往将女人作为他们生活中的一种工具——有时是性方面的、有

时是精神方面的，有时则是情绪宣泄方面的。我们不得不说索菲亚是托尔斯泰从世俗上升到理想路途上的一个障碍，托尔斯泰在与世俗的种种交锋搏斗中自然也包括与索菲亚的冲突，托尔斯泰对索菲亚的还击许多时候是带有情感性的或发泄性的。涓生更是如此，他在黯淡的人生道路面前一筹莫展，唯一能够“反思”的是他与子君之间的关系，而且在整个社会生活中他只有在子君面前有一种“居高临下”的感觉——从传统观念方面来说，子君是他的女人，而从精神上来说，他又自认为他比子君更深地洞悉了人生的要义，更清醒地认清了爱的现状和前景——这也是事实。公允地说，托尔斯泰、涓生这样的男人都并非十分偏执的男人，但他们却同样时常将女人作为自己生存道路上的扶助工具——就象雨伞和手杖一样。当女人是善解人意的贴心伴侣或驯服工具时就沾沾自喜于得到了幸福而美好的爱情，而当女人在观念或情感上与他们发生了偏差就大加指责她们狭隘和低劣，并因此而全然否定一切。他们要求女人达到一种依附于自己的同步状态，他们无法意识到一个起码的常识：女人是与他们一样的平等的人，也具有或应该具有自己独立的人格、意志和信念。女性的自我在此被男权主义的苛求完全湮没。

“五四”以后大量的女性文学作品无不为争取解放的妇女的“回来”和“堕落”两种出路所缠绕。

所谓“回来”就是屈服于封建男权的统治，继续与男权女性价值观念认同；而“堕落”虽则在形式上脱离了对传统的认同，但本质上却仍然依附于男权社会，仍然得不到独立和自由。《伤逝》写出了女人“回来”的悲剧。对此的思考不仅限于鲁迅一人，“五四”个性解放及对人的重新审视的思潮激励着整整一代人甚至其后几代人。当时的许多著名文学作品都表现了中国“娜拉”

的命运;《倪焕之》中金佩璋的变化可算是子君式的"回来";莎菲所走的道路则是一种通向"堕落"的道路;《幻灭》中的静女士最后仍有"回来"的可能,慧女士所谓的对男性施行"报复主义"则是一种莎菲式的堕落……后来绝大多数女性文学在表现出走的"娜拉"命运时基本沿袭了这种思考定式。曹禺笔下的陈白露虽然热爱自由、向往上进,但由于没有其它的谋生手段,只能通过出卖色相、倚靠少爷阔老的"赡养"为生。比起那些向传统认同的女性来她要自由得多——没有婚姻的羁绊和家务的拖累,但在她身上更集中地体现了女人充当"玩物"的意义,她依然没有人格和尊严可言,充其量只能在肆意挥霍和发泄中沉沦。同样,巴金笔下的曾树生从对传统的不情愿的认同中走进一个"自由天地"——抛下病重怯弱的丈夫和满脑子封建伦理纲常的婆母与一个关系暧昧的男人跑到兰州去工作。虽然她不像陈白露那样直接受惠于阔男人的"赡养",但是她所拥有的"经济权"依然不过是女人出卖色相得到的"等价"交换。"花瓶"是男权社会的一种需要,曾树生在银行的工作只是一种摆设罢了,而最后她去兰州仍然是依靠了她与陈经理的暧昧关系。陈白尘的《婚礼进行曲》更直接地写年轻女性黄瑛在男权社会中试图寻找一个独立职业、享受自由人生而到处碰壁的故事。黄瑛面临的只有两条道路:侍候丈夫并为他一个接一个地生孩子,像世世代代妇女那样生活;或者找一份职业,依附于某个男上司,当"花瓶"或玩物,遭受更多的欺凌和污辱。杨沫笔下的早期林道静也处于同样的困境中。在那个时代游离于这两种前途的女性形象何其多也!这是一个特定的历史时期——男权规范刚刚开始瓦解,作为迈向新生的女性还非常软弱,而男权的残渣余孽则相当猖獗。

随着新中国的建立,女性就业已不是令人新奇的稀罕事物

了，政治力量从意识形态层面赶走了将女人视为“玩物”的思想观念，从而保障了妇女经济上的独立，然而妇女问题却隐藏和暴露在更深的层次中。中国现实的妇女问题已远远超出“五四”妇女解放的部分意义了，当初几乎所有的人都认为妇女解放的关键在于争取经济独立和政治平等。几十年以后的今天，几乎所有的中国妇女在经济和政治上都取得了与男人平等的权利，然而在意识和观念上妇女却依然受到种种歧视和压迫，在情感生活、家庭生活以及日常社会生活中她们依然背负着传统的沉荷。

妇女从家庭中被簇拥到社会上，不论她们的个人意愿如何，不论整个社会经济和思想意识的发展水平如何，她们被划定要与男人承受同样的社会义务和责任，付出同样的力量。几十年来广大妇女除了按照既要外出工作又要负担繁重的家务劳动的普遍模式生活外，别无其它自由选择的可能，也就是说，绝大多数妇女挣扎于古老传统和现实挑战夹缝中的处境是迫不得已的，是一种外力使然。就如上述谈《白毛女》的意义时所论及的，妇女的命运和出路在新的社会制度建立的一开始就被确立和规范了。如果说《白毛女》时代妇女走上革命道路是一种最高境界，解放后妇女的现状则有行政条文、意识形态等等制度上的保障。中国妇女的解放现状从根本上来说是别人赐予的，而不是自己争取的结果，我的意思是，并非中国妇女没有与男人同工同酬的愿望，而这关键性的一步是靠政治力量实施的，这里几乎无女性自身的努力和争取可言，这里包含着中国妇女所有的幸运与不幸。只要看一下解放以后四十年大多数妇女的现状就不难理解这种赐予根本不同于解放的意义了。虽然形式上的“回家”还只是一纸空谈，实际上相当一部分“职业妇女”确实早已“回家”了，她们始终没有成长，始终没有形成独立意识和人格，虽然她们在社会

上有某种职业形式，但在职更多地意味着有一份固定的工资，是无聊乏味的生活的一种调剂；回家从事家务则是一项占据她们主要精力和时间的工作。制度本身不能尊重女性的自由抉择，却滋长着变相的"回家"，这不能不说是一种失误。这里牵涉到一个深远的政治和文化背景，在我们这个社会中妇女问题并不特殊，它与整个社会政治、经济发展紧密相关，也与种种社会弊端和危机同时发生和存在。

1949年以后妇女解放实际进入了另一个特定历史阶段，它不同于"子君们"的时代，妇女在经济上享有了与男人同工同酬的权益，但是在更多的社会观念方面却与"子君们"的时代相差无几。《伤逝》所具有的超前性并不在于它反映了当时妇女承受的经济压迫，而在于女性内心深处所承受的压迫。从今天看来，如果没有这种内心深处的彻底解放，"回来"和"堕落"的可能性依然无可避免，虽然形式不一样，但本质上并无区别。

对于不甘"回来"和"堕落"执意要追寻女性的完全独立和真正解放的女性来说，则要承受更巨大和更痛苦的压力。随着历史的发展和进步，"男权苛求"更多地以社会压力的形式出现，女性更深地陷于双重角色——一方面整个社会从制度上保证每个女人与男人一样享有就业机会，保证男女同工同酬，女人必须象男人一样完成本职工作。另一方面在社会意识和观念上却基本沿袭了传统的男权主义的女性价值观，在日常生活中传统规则依然限定制约着女人的处世为人和言谈举止，依然保障着某些男权的既得利益，妇女对男人的依附心理还普遍存在，更由于整个社会的经济文化政治仍然处于落后封闭状态，作为最小团体的家庭仍然需要进行极其琐碎的家务劳动，女人依然是从事这种劳动的主角，依旧要尽传统女性为妻为母的种种天职。女性实际

处于一种双重压力之下，既要做传统贤妻良母，又必须争取个人经济和社会地位的独立。由于种种客观和主观的因素，这两者之间产生着绝然的对立和排斥，张辛欣将女性的这种生存状态描述为："在专注地、不变地去爱的本能和不断地保持自己的奋斗中，苦苦地来回挣扎。"① 她和张洁等女作家在新时期文学的初期非常敏感地反映了这种现实，《方舟》、《在同一地平线上》等为数不多但却极其震撼人心的作品展现了这种特定生存境遇中女人的两难状态，展现了她们与外界和男人的对峙以及自身内心的冲突。这从具体故事背景来看是一小部分知识妇女的"先锋性"苦衷，但实际上却蕴藏着中国社会错综复杂的妇女问题和系列危机。这种对现实状态的探讨以张洁、张辛欣的创作为起步，后来又引起了王安忆、谌容、铁凝、陆星儿等人出自各种不同角度的关注。

张辛欣较早地涉及了女性在夹缝中挣扎的那种生存状态，她笔下的女主人公们一方面个个都是自强好胜的职业妇女，另一方面又有许多内心憾缺和情感失落。她的成名作《我在哪儿错过了你》描述的就是女性自身的反思。女主人公因为种种经历遭遇及社会压力而不得不戴起中性甚至男性的面具，她往往为自己的冷静和自主感到骄傲，然而在她遇到了一个倾心的男性时，却又因为自己这种过于倔强的性格而错过了爱的机会深感悲哀和遗憾。张辛欣一边描述故事一边阐述道：在现实生活中男人对标准女性的评价和要求几乎是一致的，女性首先应该是温柔多情的。可是对于一些男人来说，仅仅具有温柔多情是不够的，男人和女人必须在精神上同步或发生共鸣，小说中的男主人公既

---

① 张辛欣《在同一地平线上》，上海《收获》杂志1981年第6期。

看重女性在事业上的作为，又对女性持有传统尺度。试想，如果在现实生活中女主人公不以男子汉一样的自强精神在各个方面拼搏，又以什么与男人"同步"或"共鸣"，她与他又怎么会共同走过一段路?！第二年，张辛欣又以《在同一地平线上》展开的一对年轻夫妇的相互依恋和对峙表现了这种惶惑：女人倘若放弃事业上的追求和进步，就无法得到真正的爱情和家庭幸福；倘若执着地追求事业，却又会无可避免地丢失女人的天性和传统美德，同样又会发生倾斜和悲剧。张辛欣笔下的女性悲剧是因为职业妇女试图摒弃对传统女性标准的认同，寻找与男性完全相同的自立的人生道路，然而却得不到现实生活的承认，失却了爱的权利和幸福。爱本是传统女性生命的全部，而现实中的女人如要维护自己的独立人格或开创自己的事业则不得不放弃或回避爱。对幸福爱情的向往以及事业上的进取心是全人类正常和健康的要求，为什么在传统及现实生活中却被赋予了特定的意义?为什么女人注定要一心一意地在爱的跋涉中走到底，事业心和进取心则更多地或全部属于男人，女人如要争取生活的这一部分，则必须放弃或牺牲其它部分?！

张洁《方舟》[①] 表现的也是女性被扭曲和分裂了的生存状态。作品中的几个女主人公在情感上陷于绝境——欲爱不能，从衣着打扮到言谈举止都拼命抑制自己女性特性的流露，将自己纳入中性或男性的角色规范之中，但却又不能潇洒自如——她们时时遭受着猜疑、猥亵的目光，因为她们是女人，而且是寡妇。与张辛欣笔下的女人们相似，她们精神上的最后支柱是自己的事业，梁倩将事业视为自己的"儿子"，却很少有时间和精力去照

① 《方舟》，见张洁《祖母绿》，天津，百花文艺出版社，1985年版。

顾儿子澄澄，在澄澄身上她看不见"自我"，而在事业上她已自觉而顽强地把自己的理念传递出去，事业比澄澄更象她自己。依仗着事业这根支柱，她已完全不在乎自己的丈夫像抛开一件不时髦的衣服那样"抛弃"她，甚至也不会为澄澄不成器而伤心。事业成为女人生命的支撑点固然是一个进步，而这种进步却伴随着男人的负情或孩子的不成器，也就是说梁倩或更多的女人为了事业的成功，必须有舍弃爱情家庭和孩子的决心，必须与贤妻良母的角色相决裂，这从妇女解放的意义上来说是喜剧，抑或悲剧？从许多意义上来说，这些女性仍然无法真正得到个人自由，丧失了做女人的最基本的权利，她们在情感上都是得不到异性爱抚的飘泊者和流浪汉，家庭、爱情等等对她们无任何温馨可言。对事业或自立的追求毕竟不能完全替代生活的全部，这种缺憾似乎是无法替代和填补的，从某种意义上来说它是古老困惑的一种延续。另外，这种对事业成功的追求未免令人觉得依然是对男权传统秩序的认同——女人必须像男人一样去生活，才能赢得与男人的"平等"。

在张辛欣和张洁笔下，女性的传统美德或天性已然是一言难尽的泥淖——它是作家和她们笔下的女主人公们所要抛弃的，同时却又是于心不忍的——女人如果完全丧失了母性，彻底与男人认同，还成其为女人吗？她们在这两者之间的徘徊不定表明了女性对自身存在的极大困惑，同时也是对女性特质的巨大质疑。

1982 年以后张洁、张辛欣等人的呐喊渐趋减弱，而出现了王安忆、铁凝、陆星儿、谌容等人对妇女自身的"反思"。王安忆与铁凝的"反思"颇为接近。1986 年，她们几乎是在同时分别写出了《小城之恋》和《麦秸垛》，她们在称颂女人的母性方面的偏执

几乎达到了与男权主义功利性相一致的程度.而唯一的也是根本性的不同之处是,王安忆和铁凝似乎都对长期以来职业妇女刻板、生硬和疲惫的生活基调厌倦了,从而放弃了已经规范化的现实生活原则,以一种尚未成熟的女孩子的目光和稚拙的笔触来观赏和描绘自然母性。与张洁和张辛欣作品的某些话题的题意相近,这是一种对现实女性生存状态的怀疑,也是对反自然的女性现象的猛烈反抗,这从根本上与男权主义的出发点和审视角度相悖。

王安忆和铁凝初期笔下的母性更近似一片未经污染的天然沼泽,然而,不论这片沼泽中水草多么茂密、土质多么肥沃,多么地充满原始自然氛围,它们毕竟是一些置身于商品经济社会中的文本,置身于男权秩序中的故事,依然逃脱不了泥泞的命运。《小城之恋》的女主人公在怀孕以后拼命躲避男主人公,唯恐他伤害自己腹中的小生命.在生下一对孪生子女后,她告别了以往溶化过她生命的情欲,全心地爱她的孩子,尽母亲的天职。王安忆通过女主人公这种从情欲走向母爱的历程来赞颂女性的神圣、伟大、无私等等的优秀品质,从而显露男人的幼稚、懦弱和可鄙。

铁凝的《麦秸垛》是她正式涉足女性文学的一部著名作品,它写了与《小城之恋》女主人公相类似的两个女人的故事。"胸脯分外地丰硕"的大芝娘是一个十足母性的象征,她对背叛自己的丈夫无任何怨恨之心,离了婚以后仍然要与他生个孩子,她果然得到了孩子——女儿大芝,她一手抚养大了孩子,不仅没连累丈夫,而且在遇灾的年头将丈夫一家接到自己家中吃住。不幸,女儿未长大成人就让脱粒机给侵吞了,大芝娘从此失却了自己生命的所在,然而她却依然将母爱分洒给没有娘的五星和孤立无援的沈小凤。大芝娘的命运是一个非常古老而又动人的故事模

式，古老得几乎人人能倒背如流，铁凝何以要写这样一个故事？其中有对这种自然母性的崇敬，更有对现实中被扭曲了的女性的沉重叹息，因此她还写了沈小凤的故事。沈小凤是念过书的知青，可是在人生的选择上她却步了大芝娘的后尘，她死死地爱着“腻味”她的陆野明，自愿地献身于他，并象大芝娘一样要求陆野明与她生个孩子……时代变迁了，社会境遇也相异了，为何仍有如此可悲而又令人崇敬的“母爱”呢？铁凝将沈小凤安置在充满田园牧歌氛围的端村、安置在大芝娘家里与她做伴，是不自觉地呼唤女性回归到自然状态中去呢，还是有意展示这种直接的传统熏陶呢？其实即使不在端村，即使没有大芝娘的直接熏陶，沈小凤式的女性在中国不也遍地皆是吗？

王安忆和铁凝不仅希望从童话般的意境中召回自然母性的纯洁质朴，并憧憬着现实生活中的妇女回到一种更自然的状态中去。前几年王安忆不止一次地表述过她的观点：让愿意回家的妇女回家去！因为我们的社会尚未为妇女走向社会提供全面的基本物质条件保障，女人心身两方面都过于疲劳。与其两头都顾不上，还不如索性放弃就业，从事基本的家务劳动——专心致志地建设自己的小家庭。[1] 这个观点并不新颖。“让女人回家去！”不知有多少男权维护者经常这样脱口而出，当然王安忆的出发点与赞颂母爱一样是完全女权主义或女性主义的，是对现实的一种反拨。我想王安忆的呼吁是一种对历史现状更为积极的思考。与其使一部分“职业妇女”名不符实，还不如让她们完全回到家庭中成为名符其实的家庭妇女。从更广泛的意义上说，王安忆和铁凝试图展示的是：与其使广大妇女长久跋涉于传统与现实

---

① 李昂、王安忆《妇女问题与妇女文学》，载《上海文学》1989年第3期。

的缠绕和泥泞之中，还不如让她们回到一种更为自然和单纯的传统生存状态中去。然而社会现状并不尊重每一位妇女的个人意愿和抉择，在以往的四十年以及现在，除了老年妇女，女人要成为名符其实的家庭妇女几乎是一种无法实现的幻想，这种生活方式早已被我们的社会和制度所遗弃，连王安忆在大声疾呼“回家”的同时也不得不小声嘀咕：妇女回到家里后谁来养活她?! 低薪水平注定丈夫的工资不足以维持全家人的生活，这种社会的基本经济水平极大地限制了个人意愿的自由。在此，就象母性压抑自我一样，女性的个性再次被社会压力所湮没。

对自然母性的描述和感叹在各个作家笔下呈现出不同的姿态，王安忆、铁凝是稚拙的，陆星儿则较为矜持，她的《今天没有太阳》写的是一个大学女教师与一个有妇之夫热恋并有了身孕而去医院进行人工流产的故事。女主人公丹叶终于从女人的抱怨及自身的抑郁中振奋起来并且决定将一个不合法孕育的、但却象爱一样自然形成的小生命合法地保留下来，为此她愿意献出比已在爱情中付出的更多的力量和代价。虽然这一主题与《小城之恋》、《麦秸垛》有相仿之处——女人为了爱与母性而奉献自己，但它更多地表达了女性孤立无援的困境和独立不羁的坚强。张辛欣对自然母性似乎始终是排斥的，虽然在她内心时时会涌出这样的情感，她本人也非常珍惜这种情感，但她总认为它与现实生活格格不入因而应该坚决摒弃。直至她在1988年出国留学前仍然表述她的这种想法和选择，她说她总是奉劝一些想为自己所爱的男人生个孩子的女人丢弃这种愚蠢的念头，因为这丝毫保证不了爱的永恒，也无法真正使女人自己和孩子幸福。[1] 早

① 张辛欣《别人的儿子》，载长春《作家》杂志1989年第9期。

在小说《最后的停泊地》里张辛欣就向我们描述过女性对自然母性和传统母性认识和否定的全部心理轨迹，女主人公苦苦地在寻找爱的世界里周游了很长时间，耗去了青春和心血，一次次地失败和绝望，最终她发现自己最牢靠的停泊地乃是舞台——她是一个职业戏剧演员，只有在舞台上她才能焕发出生命的全部热情和力量，并得到平衡和安宁。这是一种时代的进步——女性终究也能以事业为生命的支撑点了，然而它更是一种逃避——因为人生还存在着极大的憾缺，生命最后的支撑点只是一种对人生其它部分追求的回避，是一种万不得已的选择。在陆星儿和张辛欣的眼中，自然母性使千千万万的生命得以安全、健康的沿续和成长，同时也削弱或牺牲着女性的个人人格及本位价值，因而它既是伟大崇高令人肃然起敬的，又是愚昧、非人性丧失自我的，它既是自然和无私的，又是与传统的女性价值观念相吻合，甚至是迎合和取悦于男权利益的。这种自然母性已远非那么纯洁无邪、依然故我地存在，它早已烙满了封建传统的印痕，混和了商品经济的杂质。因此在陆星儿和张辛欣笔下女性的选择充满了矛盾和痛苦。而张洁写于 1984 年的《祖母绿》却将这种矛盾统一了，并将痛苦升华为快乐和满足，她将女性万不得已的选择诗意化了。

曾令儿年轻时经历了类似丹叶的故事，为了爱左葳她献出了自己全部的青春和母性，然而最终她失却了一切——爱情、儿子以及做女人的所有，只身一人飘泊不定。在她丧失了所有个人幸福的时候，卢北河和左葳仍计算着要利用她，而她毅然迎着这种市侩与庸俗走去，决定再次奉献自己——不是为了对左葳的爱和恨，也不是为了对卢北河的怜悯，而是为了将自己奉献给这个社会，为社会做一些自己力所能及的事情，在此曾令儿似乎

“越过了人生的另一高度”，实际上却是一种情感寄托的转移，她希望在工作和事业的奉献中得到一种精神和情感上的补偿——她完成了一个情感转移的历程而已。曾令儿固然高尚、固然坚强而勇敢，但是她仍然无法在这“另一高度”里得到个人的爱情幸福乃至完整的人生幸福。曾令儿的“无穷思爱”实质上表述的正是她在爱的基本权益方面的严重匮乏，然而张洁却牵强附会地将“爱”引伸到更广阔的人生领域中去，这不免使人想到在物质生活极端贫困、基本生活用品极为短缺的年代里号召人们发扬先人后己的精神，我们不禁会说张洁受这种思维定式的影响太深了。张洁试图以曾令儿的人生经历来刻画女性对自然母性和传统母性的超越从而走向更广博的女性境界，这种女性境界表面看来充满了高尚情操和坚定信念，但它在本质上却又具有另一重软弱和无可奈何。这种软弱就在于它不敢正视自己身处困境的可悲，而偏偏要将痛苦描述为幸福，将悲哀描述为快乐。我认为这是女性文学本身在 1985 年前后走入困境的一种现象。

人类的母性本质既不会因为《小城之恋》、《麦秸垛》等的呼唤而返朴归真，也难以像《祖母绿》这般诗意化地存在，它实际上早已与深厚的传统积淀及错综复杂的现实生活深深缠绕在一起，以致难以分辨。我认为，王安忆的《逐鹿中街》不动声色而又淋漓尽致地揭示了这种互相渗透、互相缠绕又不断变异着的母性丑陋，它打破了对自然母性的片面赞颂或批判的程式，是近年来女性文学的一部力作。

在与李昂对话的前后、1988 年春天王安忆发表的小说《逐鹿中街》，叙述了一个中学女教师在三十八岁上获得了一桩美满婚姻而就此告长期病假在家一心操持家务、服侍丈夫的故事。与王安忆的“回家”设想恰恰相反，陈传青在那种养尊处优的境遇

中并没得到宁静和平衡，虽然她的日常生活安逸而松弛，虽然她在物质享受上并不窘困——丈夫的工资及她的劳保足以维持俩人的生活。但是，当陈传青发现丈夫的不忠后，一切都变了——她终日生活在戒备和监视之中，幸福和睦的家庭变成了冷漠、敌对及心照不宣的战场，最终陈传青的主要任务乃是在街上跟踪丈夫。作为一个女人，陈传青已失却了所有——温柔缱绻的感情、独立的人格、正常的工作环境和生活环境，剩下的仅仅是那个"形"存实亡的家，这成了她生存的唯一支柱。因而她不惜放弃对家务的精心照料、不惜自己的体力、不惜损害自己的尊严而拼命追踪丈夫，在大街小巷中与丈夫展开一场又一场"角逐"，其精神和毅力是超凡的，其人格价值又是等而下之的。

就如我们在上一节论及子君对爱的理解时所提到的，中国妇女传统的信念是对"家"和丈夫的依恋——一如中国男人对国家和君王的尊崇，都是一种盲从，是一种愚昧而痴心的"爱"，同时也是一种证实自身价值的需要。陈传青更倾向于后者。在传统男权社会中，衡量女性是否幸福以及她的人生价值的尺度主要取决于她的家庭生活是否和谐，她的婚姻是否美满和稳定。陈传青当初之所以相中了古子铭，是因为她认定嫁给这样的男人从而拥有这样一个家庭就会得到自己一贯向往的种种价值：物质的和精神的、本质的和表面的。陈传青需要以此种种来点缀和证明自己的身价并确立自己的社会地位，就像许多传统的中国男人要以功名利禄及事业成就来标示自己的身价一样。当她发现丈夫在外面寻欢作乐时，也从未动念解除婚姻，与丈夫各奔东西，那是因为她不能放弃她久久等待而来之不易的"爱"，她不能放弃古子铭这样一个虽已满头白发却精力充沛风流潇洒的丈夫，她更不能放弃的是自己兢兢业业所营造起来的家——一个

具有钢窗蜡地和各种现代化设备的安乐窝。总之，她无法承受家的破碎及丈夫的分离，因而宁可夜夜同床异梦、日日“逐鹿中街”。维护“家”及与丈夫之间的关系可以说是陈传青这样的女人的一种本能，它时而是美好的，时而又是疯狂苦涩的。陈传青意识不到女人的独立人格，更不能理智地对待情感的变异和爱的破碎。她将守住丈夫并使他与自己一起在家庭这个天地里寻求幸福看作是自己的天职，是生命的全部意义。即令发现丈夫另有新欢后仍然偏执地期求守住一切，紧紧抓住那个仅存外壳、已成僵尸的“家”不放。

说到母性的丑陋大概会令人想到人们对挺胸凸肚的孕妇，当众袒胸哺乳的母亲或蓬头垢面的黄脸婆的嗤之以鼻，我认为这不过是一种矫情，孕妇、哺乳的母亲以及衣冠不整的女人在许多意义上是一种自然母性的流露，对这种自然母性的厌恶无非只能说明其幼稚或故作姿态，人类所应当厌弃的是那种浸透于我们思想意识中的传统化了的“母性”的庸俗和肮脏，一如陈传青等等对“爱的僵尸”的挽留以及更多人对此的“礼赞”。

与《小城之恋》对母爱的赞颂相反，王安忆在《逐鹿中街》里向我们揭示了母性的卑微和可鄙，揭示了因袭传统的虚伪和可怜。这使我们想起张爱玲的创作，张爱玲写过许许多多的男女恋情，然而却很少描述那种由心底深处流露的真情。她笔下的年轻女子往往不是出于爱，而是由于种种其它社会因素无可奈何地找个男人，她时常是带着批判、解嘲的笔触去描述婚内婚外的情场角逐。尤其是她从来不礼赞母爱，认为母爱只是兽类的“善”而已。张爱玲理解的母爱可能更多属于自然母性意义上的母爱，与人的许多自然属性一样无所谓优劣之分，而王安忆揭示的陈传青对婚姻和家庭所抱有的信念则完全是社会化了的“母性”，这

种"母性"披着自然母性的外套,或者说已与自然母性搅拌在一起,五味俱全,很难使人分辨出原味来,它们在更多的时候显现出来的是卑微和丑陋。

我们很难说子君是与陈传青相同的女性——并非为了爱的缘故而结婚,但是毫无疑问,子君之所以未能得到完满的爱同样具有向传统"母性"认同的缘由。倘若子君不为小家庭生活所困扰,倘若她不畏孤身奋斗的寂寞和艰难,倘若她不那么"忠实"于涓生——我的意思是不为情感的变异和破碎而过分悲哀,陷于不能自拔的境地,那么,子君绝对不会重演传统弃妇的命运悲剧——最终回到封建家庭里郁郁而逝。子君并非完全不能避免悲剧,正是那种传统的"母性"使她过深地陷入泥潭。子君的悲剧为中国妇女提供了一条前车之鉴:女性不可能在繁重琐碎的家务中心平气和或幸福安逸,更不可能以自身完全奉献给家庭和男人为代价来换取或保障爱情常在和生活常青。陈传青的故事以及另外许多女人的故事都反复验证和阐释着这一戒律。

张辛欣的《在同一地平线上》里的女主人公有这样一段内心独白:"我还能再退到哪儿去呢?难道把我的一点点追求也放弃?生个孩子,从此被圈住,他就会满意我了?不,等到我自己什么也没有了,无法和他在事业上、精神上对话,我仍然会失去他!当我没有把我的爱好和追求当作锻炼智力的游戏和装饰品,从开始到现在,我都无法保持我和他之间平衡,无法维持这个家庭的平衡。我还是什么也得不到……"这沿续了安娜·卡列尼娜的古老困惑和子君前车之鉴的思考,体现了女性正从古老的困惑圈中走出——不仅是在经济和政治上,而且是在精神生活方面,首先是在自己的事业和工作中不再充当男人的附庸。女人只有在精神上保持与男人并驾齐驱的态势,才能真正维持自己的独立,从

而也维持爱的平衡，即使分裂和离异，也不至于发生黛玉、安娜或子君那样的悲剧。

从"五四"至今七十年个性解放和民主自由的思想意识呼唤着一代又一代人，知识妇女也在所难免地受到极大的熏陶和养育，如果说走出家庭对中国极大多数妇女来说是一种外力使然，而对一小部分女性来说却既是一种时代和历史的召唤，又是完全发自内心的选择，她们成长得不比同阶层的男性落后，那么对这部分虽然为数不多、却不失为妇女的中坚或精英的人们（包括上述众多的女作家）来说，退路是没有的。"回家"只能象征着失败和倒退，即使许许多多的普通妇女都回家去了，这些少数人仍然无法回去，无论就她们的主观意识还是客观环境来说都不允许她们回去，她们注定仍然要在双重压力的夹缝中挣扎、受磨难。这是一种困境，是逐渐走出古老困惑圈的妇女无可奈何地陷入的另一种困境——无法使自己在完美健全的人性发挥中得以平衡或安宁，而仍将背负双重重荷前行。

第三节 "上帝死了"——"男子汉"在女性理想中消退

凡是读过舒婷诗作的人大概对《致橡树》都会有难以忘怀之感，它是舒婷早期最美丽的动人心弦的诗篇之一，也是几十年中爱情诗的巅峰之作，它浸透了自"五四"以来女性的最高独立意识，同时又流露出细腻而温馨的女性气息。"我必须是你近旁的一株木棉，做为树的形象和你站在一起"，它道出了女性既要与男性完全平等又要保持个人独立的意愿和自觉意识，在这里女

人不仅不是男人的"陪衬"，更不是传统意义上的附庸和摆设。与此同时，舒婷还粗略地描绘了二十世纪七十年代的知识女性心目中向往的"男子汉"意象："你有你的铜枝铁干，象刀，象剑，也象戟"。[1] 我们从这种意趣盎然的诗句中不难体味出诗人对传统意义或自然意义上的阳刚之气的崇敬和礼赞。除《致橡树》之外，舒婷还曾写过许多爱情诗，虽然在诗的总体构想上往往充满着朦胧和多义，然而女性寻求理想、美满而又充满生机的爱情的向往以及女性心目中的"男子汉"意象却并不模糊和隐晦，在《中秋夜》、《自画像》以及《无题》等诗篇中，一方面读者能鉴赏到一种超越于传统母性之外的独立不羁、直面人生但又不乏温柔妩媚的女性气息，另一方面也能体验到诗人对坚定、深沉、宽厚的男人气质的向往和爱慕。如果我们对《中秋夜》作一种狭义的解读，那么，"要有坚实的肩膀，能靠上疲倦的头；需要有一双手，来支持最沉重的时刻"[2] 的诗句则是舒婷心目中男子汉深刻有力的最外化的描述。

在舒婷诗的意象上我们可以看出这样一种双重性：女性作为已经获得了独立意识的主体所具有的总体人生追求已经基本纳入健全发展的轨道，然而她们在看待男人方面，虽然也已在很大程度上否定了传统的男权价值秩序，但却依旧残存着传统价值取向的痕迹。这多少向我们提示了这样一个问题：女性对男性的传统评判标准和价值取向是否是女性突破男权束缚的最关键或最后一道堤防？

时隔两三年以后，这些简明而又蕴意丰富的诗意被小说家

---

① 《致橡树》，载北京《诗刊》杂志 1979 年第 4 期。

② 《中秋夜》载福州《榕树文学丛刊》1980 年第 2 期。

张洁、张辛欣、王安忆等化作了具体特定的艺术形象。张洁从《爱，是不能忘记的》到《波希米亚花瓶》、《七巧板》乃至《沉重的翅膀》塑造了一系列虽然身份履历不完全相同而气质及性格简直是一种程式的“男子汉”形象——他们外表温文尔雅、内心刚强坚毅，他们一般大大地年长于女主人公，因而被人称为“慈父型的情人”。男人的力度和深度与舒婷爱情诗所表达的十分相似。王安忆的成名作《雨、沙沙沙》虽然在意象和背景上过于单薄，但通过少女的情愫而描绘的“男子汉”形象却具有与张洁和舒婷的意向同样的内涵。与舒婷诗的意象最为接近和相仿的是张辛欣笔下的情绪宣泄。《我在哪儿错过了你》中的女主人公诉说心声：“每当我在生活和事业中感到自己的软弱无力，我很想依在一个可信赖的肩膀上掉几滴泪，流一流心中的苦恼……”[①]这仿佛是舒婷《中秋夜》“坚实的肩膀”、“疲倦的头”和有力的双手等凝炼诗意的散文化抒情。舒婷写于1976年的这首《中秋夜》可能受政治和社会背景的较大影响，但它更集中而深刻地体现了一个女性对自身命运的感受和思索，“心，不知在哪里停泊”，则体现了诗人对女性生存的迷惘和悲哀。1983年张辛欣以《最后的停泊地》为题叙写一个女演员不幸的情感生活，以“停泊地”来象征女性寻找爱情归宿以及人生归宿。这不知是得之于舒婷诗句的启发，还是此题与彼诗在遣词造句上的巧合。它们都显现了女性对本位价值的一种追求。最有意思的还是张辛欣在小说中对男主人公外表形象的描绘：“敦实的身材，宽宽的肩，短短的平头，一张线条饱满的脸”，还有那“厚实的手掌”，如同一个主题的两种画法，舒婷绘的是写意画，而张辛欣描的是工笔画，形

① 张辛欣《我在哪儿错过了你》，载上海《收获》杂志1980年第6期。

象具体化和特写化了。七十年代末至八十年代初文坛上的女作家们在描绘理想男人时竟有如此为时一致而意义相近的整齐划一实在令人诧异！这大约从另一方面应了张辛欣的那句话："尽管男人们对世界的看法各有差异，但一般来说，对标准女性的评价和要求却差不多"，[1] 我要说，尽管女人各个相异，然而对标准男性的评价和要求在许多方面几乎趋于一致。从这种整齐划一以及以后女性文学走向对男人的讥讽和嘲弄我们可以看出传统文化渊源对女性直接或间接的熏染以及它的变化和发展。

新时期的女性文学在一开始仍然遵循着传统的社会观念和故事模式，仍然清一色地炮制着强胜伟岸的"男子汉"形象，在这一"浪漫"天地里徜徉的人有的稍纵即逝，有的流连忘返。虽然这些女作家年龄参差不齐，但在写作这些作品时，有的尚未恋爱或结婚，有的则离婚多年而未能"有情人终成眷属"，有的则还刚刚迈入新婚，总之都还处于对爱情和男性的"憧憬"阶段。更况且，整个生活的封闭状态尚未完全打开，她们是在一片文化废墟上崛起的，在文学传统及文化素养方面缺乏广泛涉猎借鉴及年长日久的训练积累，因此尽管在做女人方面她们有着极为丰富的人生感受，而在艺术表达上却无法很快找到恰当的符号、语言以及结构等。另外，即使作为"妇女先锋"的她们，同样也深受传统男权观念的熏陶和影响，这种观念的根本点——男人是强胜的，女人是柔弱的——对她们是一种与生俱来的压抑和制约，即使在她们全面否定了男女不平等的观念之后，这种压抑和制约仍然无法彻底根除。

然而，现实生活毕竟越来越偏离于传统法则的指南，由于妇

① 见《在同一地平线上》。

女在经济、政治、文化等等方面地位的提高，相应地越来越不能容纳男人的粗暴、固执和专横，也越来越敏感于男人的懦弱、萎缩和退却，越来越多地表示她们对男人的挖苦、揶揄、甚至抨击。这种转折最早可能是在遇罗锦发表于1980年9月的《一个冬天的童话》里发生的。女主人公的丈夫是一个愚昧、粗鲁、残暴的男人，而与她倾心相爱的维盈却又怯懦、退缩。女主人公为了追求纯真的感情而不惜割舍自己的家庭、孩子，不顾名誉甚至人身安全，然而维盈却在母亲的眼泪和恫吓面前退缩了，背弃了他们之间的誓约，相见时竟视同路人一样漠然！这是一个与“痴情女子负心汉”的古老题材相仿的故事，但男人的负心并非是情感变异，而是对生活压迫的屈服。张洁的《方舟》被后来更多的人们记忆为女性或女权主义对男人的最初抨击，实际上，《方舟》通篇所要表述的是在我们这个不完全的男权时代生为女人的不幸，而对男人则少有细致入微的剖析。《一个冬天的童话》是当时轰动一时的文学作品中剖析“男子汉”的升起和失落的转折性作品，时隔约两年遇罗锦又在《一个春天的童话》里剖露了另一个“男子汉”形象，他比维盈老练、复杂，却也更浑浊、世故而卑劣。遇罗锦通过女性的情感历程描述着“男子汉”的魅力与丑陋，也通过女性对“男子汉”的企望、想象以及失望和愤慨撕碎和推倒了传统的男人形象。

在遇罗锦两篇“童话”的前后，越来越多的女作家不再“塑造”坚实伟岸的“男子汉”形象，而“蓄意”刻画男人的疲惫、委琐、临阵逃脱，甚至男性的“雌化”——见异思迁、水性杨花，乃至哭哭啼啼、婆婆妈妈，男人的见异思迁在传统的角色内容中早已有之，而且也并非“恶行”，但在许多女作家笔下不仅将此当作传统男权的罪过，也算作男性“雌化”的一例——他们缺乏本当具有

的坚贞信念和果断举止。有的女作家甚至根本否定有关男人的传统或现实的定义，发出了“世下没有男人！”的呼喊。所有这些曾被一些批评家或男人视为是女人“寻找男子汉”而不得——由想象、梦幻转向为失望、苦闷及“歇斯底里”的一种“病症”；更是女人未能走出传统樊篱的佐证。[①]

在这一时期的文学中对男人的软弱、平凡为什么会有如此剧烈的感触和哀痛呢？我们不能将当代文学中“寻找男子汉”现象所包含的某些依附意识仅仅归责于女性文学本身，甚至女作家本身，这与整个妇女解放程度密切相关，与整个社会环境的发展变化、社会意识的文明进步有关。当然，生长于如此深厚久远的民族传统文化心理惯力下的女性在摆脱传统依附观念时必然产生“阵痛”，同时又会产生不自觉的“依附”，这一代女性毕竟还是朝着妇女最后解放目标努力的过渡性人物。在不少作家笔下，男子必须在各方面强于女子的传统意识仍然主宰着作品主题和形象，这表现在精神上、社会地位方面乃至身高体重上男性都必须超过女性，即使有个别作品写了女人比男人强，也是作为一种悲剧来表现，象张洁的《祖母绿》，在那种被渲染的庄严崇高气氛中我们体味到更多的是悲哀——曾令儿终生都未能遇到一个真正值得倾心相爱的男人。张洁等人在批判“男子汉”形象的同时深深地透露出一种遗憾，似乎没有伟岸强胜的“男子汉”便是全体女性的不幸，这其中有对匮乏心心相印的默契的悲哀，也有失却了原有的精神支柱的空虚。

新时期出现的众多女作家几乎无一不是从对男权观念的顺从中反戈一击而变成对男权主义的猛烈抨击者，这不仅与极为深厚的文化传统相关，而且与新时期整个思想和文学发展的背景有缘。新

① 参见孙绍先《女性主义文学》，沈阳，辽宁大学出版社，1987年版。

时期整个文学的走向经历了伤痕文学、历史反思、自我忏悔和文化寻根等等阶段，虽然它们并非是很清晰的脉络走向，但确实呈现出一种阶梯式的递进状态，无论是哪个阶梯都相对比较前一阶梯有一种渐进或突进。勿庸讳言，女性文学从对“男子汉”形象的美化到诋毁就是一次巨大的突进，从这种诋毁开始许多女作家笔下的两性世界走入了一个更为错综复杂、令人眼花缭乱的境地。

这种对“男子汉”的诋毁现象究竟是传统陋习的延续呢，抑或是女性新生的开始？在此，我想以尼采对上帝的否定为例来阐释新时期女性对传统男权观念的背叛精神。上个世纪末尼采在基督教世界日趋没落但仍相当稳固和强大的时候喊出了“上帝死了”的发聋振聩的口号，将欧洲信仰危机的严重性形象地呈现在人们眼前，并且直接提出了推翻和重估传统价值体系，西方世界在精神领域内从此发生了巨大变革。虽然，“世上没有男人”以及另外许多否定“男子汉”的文学故事和文本在一些本质意义上与尼采的“上帝死了”无关，它们属于完全不同的两个范畴的命题，然而这两个命题在对传统价值的否定精神方面却有着颇为相仿的意义。尼采指出：“上帝死了！上帝永远死了！我们把他杀死了！我们，凶手中之凶手，如何来自慰呢？统治世界的最神圣者最有权力者死于我们的刀剑下，——谁来擦去我们的血迹呢？……这件大事于我们不是太大了吗？我们岂不是必须自己变成上帝，以配得上这件事？没有更伟大的事了——在我们之后出生的人单为这件事就属于更高的历史，高于迄今为止的全部历史！”[①]。也就是说，从此以后人没有了上帝的束缚可以完全自

---

① 尼采《快乐的知识》第125节。转引自周国平《尼采：在世纪的转折点上》，上海人民出版社，1987年版，第165—166页。

由地掌握自己的命运了。由此，尼采彻底否定了西方传统文化的根本信奉而宣告了人要自立自强的时代的开始。“上帝死了”，这在今天看来已不是什么惊世骇俗之见，可在当时却被视为大逆不道的异端邪说。在几千年的男权社会中，男人在女人心目中的地位犹如上帝在人们心中一样，是绝对权威的象征——女人必须崇拜、服从和依附于男人，女人对男人的背叛或忤逆被看作与亵渎上帝同样是严重的不轨。男人是女人的上帝，失却男人对男权社会中的女人来说是难以想象的。正是在这个意义上，我将新时期女性文学对“男子汉”的否定与尼采的这一真知灼见相提并论。它们有着同一种精神，就是勇于彻底推翻自身依附的精神支柱，从而使自身面临一种孤独无援的境地进行更为自由的生存选择。新时期文学中寻找和否定“男子汉”现象在情绪上带有很大的对立和偏激，但从女性试图从根本上摆脱对男人的依附来说，却是一种自立的现实举动。即使“男子汉”是一种传统或现实中存在的价值尺度或者是女人按男权意识而塑造的理想男性模式，女人开始对此置疑并以自己的人生经验试图否定和更改其角色内容不仅说明了女性与这种传统或世俗力量进行较量的开始，而且也标志着女性从自省或自我否定走向新生。

人对上帝的信仰是由基督教的宗教形式规范着的，而女人对男人的敬仰和依附虽然没有什么特定的形式，但在区域和时间上却有着更普遍和持久的意义，它渗透于整个人类文化的多重层面。不论是寻找还是否定“男子汉”，这里都承袭着一种传统价值观念对“男子汉”形象的假定，这种假定首先来自于几千年人类社会文明的硕果——男权主义系统化了的制度和观念，在男权社会中，由于男人拥有的权利和义务远远超出于女人，他自然就是勇猛、强胜的象征，而男权观念的力量具有比制度本身更

大的稳定性，当男人拥有的权利和义务日益渐少时，男人昔日的权威性在人们心目中却依旧未减，这就产生了一种类似女人挣扎于传统和现实夹缝之间的不平衡，一方面社会包括女人依然寄予男人过高的期望：他不仅是治国平天下的主角，是个人安身立命的楷模，也是女人以及弱者最有力的倚靠；另一方面男人却又在女性地位不断上升的同时产生着种种压抑感和危机感。

也许，就如同尼采所否定的，或者象《国际歌》所唱的"从来就没有救世主，全靠我们自己"，同样，女性的命运也只能凭借自己的力量去定夺，原先设定的"男子汉"标准尺度在现实生活中并不存在，男人与女人一样面对纷繁的生活世界的种种困扰，存在着种种犹豫和胆怯，男人并非是一种坚不可摧的象征。即使是在绝对的男权时代男人也未必个个或时时、处处都与软弱和怯懦无缘，更未必都是女人的庇护者。早在一千多年前《孔雀东南飞》里的焦仲卿就是一个最好的例子，也许今天的男人比他更萎缩，焦仲卿毕竟生存于一个强盛的男权时代，然而他却不敢抗命于一个足不出户的老母，无法庇护刘兰芝，这自然是因为老母代表着更为强大的男权观念，但焦仲卿自身的软弱和怯懦是这出悲剧的关键。在我们这个不完全的男权时代男人早已失却了早年的风采和气魄，他们在丧失了种种权力的同时，也丢失着诸如责任、义务、胸怀、气概等等传统社会赋予他的角色内容或乔装打扮。比如，随着一夫多妻制的取消，男人随意打骂妻子的现象逐渐消失，而与之相反"怕老婆"的现象普遍增多，这在很大程度上更改了男人的角色内容。又如由于经济上男女的普遍平等，在两性关系方面男人既不想在经济上完全或过多地负担女人的消费，同时也不愿在精神上承受支柱性力量。在婚姻或婚外恋情中，他们既希望女人是忠贞于他一人的附属物，又要求女人在处

世和情感上是一个完全的自立者——召之即来，挥之即去。这才与他的根本利益相协调——既能满足他的虚荣心，又可以使他随时毫无“拖累”地去见异思迁或水性杨花。在两性关系上男人早已丢弃了以往时代赡养三妻四妾的胸怀和风范。因此，在女人眼中男人处于退化或“雌化”状态也就不足为奇了。

张洁在塑造了一系列“慈父型”的男人之后，突然用一个不乏风流倜傥却空虚无能的左葳来“匹配”出类拔萃的曾令儿，充分地展示了女人对男人的一种新的认识和评估。与张洁以往作品中坚贞伟岸的“男子汉”形象截然相反，左葳不仅承担不了男人应该承担的那部分责任——他对曾令儿母子俩从未尽过些微的义务；他只是卢北河形式上的丈夫，与向曾令儿索取“爱情”一样他不断地向卢北河索取实惠。在人生的每个关头左葳都要依靠女人的扶持甚至安排：大学时代倚仗曾令儿的聪明和倾心相助完成了各科学业；又因为曾令儿的舍身掩护而免遭了灭顶之灾；婚后他则得助于卢北河的种种心机和斡旋，在家庭生活和工作事业上风平浪静地“发展”着。直至最后他又凭借着卢北河的用心良苦和曾令儿的聪明才智以及无私奉献进入他学术事业上的黄金阶段——扛一个微码编制组负责人的头衔。

男性角色内容除了传统社会赋予的权力、责任、义务和气概等等社会性特征外，应该说也存在着与此相协调的自然性特征，如果说传统的男性特征就象传统的女性特征一样是男权社会不断异化的产物，那么，与自然母性相对应的自然父性或自然雄性则更多地得之于大自然的启示，与自然母性一样它们属于自然意义上的人的属性，但也与自然母性一样与传统意义相纠缠与混淆。现在我们可以剥离许多传统社会的男性角色内容，诸如功名事业心、社会地位等等，而剩下自然属性的最本质的内核，即

勇猛、好胜、主动……然而，在目前这个不完全的男权社会中，象左葳这样的男人不仅承担不了男性的社会责任，甚至连自身的自然雄性也已断送了，整个精神领域处于"阳萎"状态。由此，我们是否应该提议：既然有自然母性和自然雄性存在，人类是否能更自由更全面因而也更完美地发展它们，使之免受或剔除已经遭受或正面临的人类社会不良的传统习惯的污染呢？

如果说一夫多妻制中男人对女人的"庇护"是一种不平等，而随着这种制度的取消男人在物质和情感两方面均成了"消费"者则又形成了另一种不平等的局面。

以温柔敦厚的文风和为人闻名于文坛的陆星儿在1986年至1987年间写的《今天没有太阳》及《一个和一个》两篇小说透露了女人对男人的颇有微词和女人内心世界的极度不平衡。在《今天没有太阳》里，"男子汉"不论是勇猛威武的还是懦弱萎缩的，不论是温文尔雅的还是粗犷豁达的，不仅不能替代女人承受那份痛苦，而且也无法真正理解和同情那种痛苦。丹叶的经历和女人们的共同不幸都透露出女性对男性的一种积淀很深的隐怨：男人对女人的理解和扶助太少了，在性生活方面许多男人只一味地向女人索取而不顾及女人的心境及体力，更不顾及由此造成的种种后果。那个欺骗范红的男人是一个典型的临阵逃脱的假"男子汉"；而使妻子半年内做了三次人流、术后三天竟又胁迫妻子的丈夫则是完全传统意义上的"男子汉"；丹叶的诗人虽然没有那种露骨的逼迫和逃脱，但是同样也没有在她最需要他的时候出现，同样没有对他所造成的后果负起他本该负的责任，而只能让丹叶独自承担起理应是俩人所共同负有的责任，在那个"没有太阳"的阴霾灰暗的日子里作出最后的决定。男女相爱而受孕生育本是男女双方共同的责任和权利，但在完成生育方

面女人承担着无可替代的使命，这里固然有自然赋予女人天职的因素存在，男人在体力上虽然无法相助，但是作为父亲、丈夫或爱人在精神上是否应相对地承担起特定的责任和义务呢？传统文化在此沉默无言。在这篇小说中我们见到了男人的胆怯、躲藏、逃避和无可奈何。“今天没有太阳”，这在表层意义上象喻着女人遭受那没有希望的痛苦的时刻，在更深层的意义上则隐喻着男人在整体上的畏缩和逃避。上帝毕竟是人类的一种虚构，而“男子汉”却是一种实体存在的美化，当女人亲手撕碎了这层美化后面对的则是这个实体本身及独立自主的自身。陆星儿在这篇小说里似乎是要告诉人们，女性在“没有男人”的时候，取得的是对生存选择的更大的自由，是依靠自身力量去战胜艰难的自由以及独立地走人生道路的希望！

然而，在《一个和一个》里陆星儿却无法再将女人的生存展示得如此轻松飘逸了。丈夫亡故了的宋惠珊长时期地处于对丈夫的追念之中，在独身的华菁的劝解启发下她逐渐摆脱了这种牵扯，并试图寻找新的人生支撑。然而不久她却发现华菁生活得那么潇洒自如是因为一直有一个暗地里来往的情人。陆星儿在此描绘了两个选择了不同生活方式却同样囿于男权樊篱之内的女人。

陆星儿这篇充满着人生困惑，尤其是女性困惑的作品是非常出色的，而王安忆对它的阐释似乎更为精彩，王安忆指出：“两个女人，一个为了死去的男人活着，另一个为了活着的男人活着，其间是否存在什么本质的区别？就如生者与死者之间已无法有平等意义上的爱情，因为生者的一方还在付出，而死者已无法付出了，同样华菁与尹工程师之间的爱情也早已丧失了平等，因为华菁付出了她整个青春与生活，而尹工程师却一点也不曾牺

性。这两份不平等的爱情本质上是那样接近。华菁的洒脱，自在，自我完善，弄到头来，其实只是为了向男人奉献一个更完美的'我'，其奉献的目的和宋惠珊是一致的，丧失自我的结局也是一致的。这是一个比宋惠珊更可悲哀的女人，她自以为自己解放了自己，做了自己的主人，岂不知不过是向男人提供了一个'新女性'罢了"。[1]

华菁和宋惠珊一样大半辈子生活在男权文化传统的巨大阴影下，虽然时代发生了翻天覆地的变化，经过子君那一代先驱的探索、喜儿那一代女性的"被解放"，男权文化框架的每一根支柱都受到了冲击，但是女人自觉或不自觉地将男人视为生活和生命的支撑与目的仍是一种十分普遍、合理的存在。宋惠珊是一个自觉追求和认同男权价值尺度的女人，而华菁却不然。她的生活方式已不同于传统女性了：她可以埋头于自己热爱的工作和事业，不拘泥于家庭、孩子、丈夫等等世俗的幸福尺度和形式，她更多地享有一个正常人应当享有的娱乐、劳动和休息的自由，但是她在本质上却依然以男人作为自己生命的支柱，以奉献、屈从、取悦于男人作为人生最高的理想，华菁依然无法摆脱女人这种具有悲剧意义的本质。作为女人华菁看不到她与尹工程师之间本质上的不平等，而着眼于自以为得到的幸福——虽然它在形式上不完美，而本质上尹工程师是属于她的。岂不知他们之间在情感、物质及其它方面的付出与得到相差得如此之悬殊：尹工程师既享有"好丈夫"的盛誉，又在婚外恋中得到华菁的全部奉献；华菁则既无任何的家庭温馨可言，又付出了全部，得到的却是支

---

① 王安忆：《她到底要什么》，见王安忆《故事和讲故事》，杭州，浙江文艺出版社，1991 年版，第 198—199 页。

离破碎。王安忆所说的“更完美的‘我’”和“新女性”指的可能就是不完全的男权社会中退化了的男人们所构想的女性价值标准，华菁以这种标准塑造了一个更为完美的自我，以此迎合自己理想中的男人。与宋惠珊相比而言，华菁更取悦于现实生活中男人的口味——那些被生活逼迫得更自私、更萎缩因而也更贪婪更无能的男人，他们不仅在日常的衣食住行方面是纯粹的消费者——由他们的妻子提供着种种便利，而且还不断地消费着更多女人的青春、温情、眷恋和眼泪……在家庭生活中他们需要那些能全心地辛勤操持家务的妻子，而在婚外恋中他们最“钟情”于既全身心奉献于他们而又不乏风流洒脱的女人，以此来作为对滞重的家庭生活的一种调剂或补偿。如果从凌叔华的“绣枕”意识来看，华菁乃属包装更精美、质量更可人、价值也更昂贵的男性的“消费品”。陆星儿和王安忆一针见血地指出了这种纯洁美丽的情感外壳内部所包含的混浊的杂质以及男女之间本质上不平等的投射。

陆星儿在小说的尾末以几句象征性的言语表述了女性的现实困境：“宋惠珊不知如何向自己说明一切；原来怎么样？现在又怎么样？走到11路的环城车站，跳上车，车便按着一个循环的路线运行，起点便是终点，终点又便是起点”。[1] 我们似乎在一个“城堡”外围转游，重新陷于一种困境——宋惠珊与华菁的两种困境：宋惠珊的迷解开了，而生活信念却再一次失却了——如果没有尹工程师，华菁会生活得如此潇洒而美好吗？既然女人注定就是为男人活着的，那么如今宋惠珊的人生意义究竟何在？华菁这样的“新女性”努力了大半生改变了传统妇女的生活方式，结

[1] 陆星儿《天生是个女人》，太原，北岳文艺出版社，1990年版，第137页。

果仍未走出男权主义的樊篱，正如王安忆所说："看来，无论换多少种活法，结果都是在一个固定的樊篱之中"。[1] 那么象宋惠珊这样的更多的传统女性角色的出路又在哪里？陆星儿将这种古老的困惑再次推出，使我们感受到了一种新的沉重：女人要走出这种困惑圈似乎还为时过早。这不是仅仅靠自身意识的觉醒而能了结的，华菁自觉地改变了女人历来的生活方式——不重婚姻形式而重爱的"本质"，但却仍然陷于那种古老的泥泞——将自身完全奉献于男人。象华菁这样的女人绕了一个圈子依旧回到了古典女性的起点——黛玉与安娜们的追求上，依旧未能走出男权樊篱的个例，重新佐证着妇女远未在整个身心上取得个人的基本自由。男人在女人心目中的"上帝"地位也远未推翻和取消，妇女解放任重而道远！

研究尼采的学者指出："重要的不是上帝之死这个事实本身，而是这个事实所带来的后果。""尼采却在这空前的大崩溃中看到了空前的大自由，在这从未有过的黑暗中看到了从未有过的希望"。[2] 对正在走向解放的中国女性来说，在"上帝"逐渐倒塌或消失的时候究竟怀有怎样的希望，又将享受到什么样的自由，并且，将出现什么样的结果呢？就象本世纪二次大战以后西方世界在推倒了上帝这个精神支柱后一切价值观念都处于动荡之中一样，人取得了前所未有的自由，同时也承受着前所未有的孤独、迷茫和绝望。同样，对觉醒中的女性来说也是如此，要争取自身的独立和解放，要摆脱对男人的依附，就必须承担起所有的后果。然而不论是女性"寻找"还是"诋毁"男子汉形象都存在着

① 王安忆《故事和讲故事》，第 199 页。

② 周国平《尼采：在世纪的转折点上》，第 165—167 页。

某种深刻的精神危机：女性作为一种独立的个体既向往着独立，又难以承受独立而带来的严重后果。在打破整个男权社会秩序的过程中，女性也与男性一样丢失着以往种种责任、义务和某些角色内容，在男权社会中女人也享有一些既得利益，随着推倒男权主义的压迫，女人也不能再坐享其成地在物质和精神上要求男人的"关照"和"庇护"了，女人便产生了新生前的"阵痛"或新的"依附"意识。"寻找男子汉"的文学最直接地表达了这种"阵痛"和"依附"，而"诋毁男子汉"以及近期更深刻的女性文学则急切而焦虑地表达了女性面临自由选择的孤寂和迷茫。类似《一个和一个》这样表述女性人生困境的作品达到的是一种思考人类自由意义的境界。

最后，我还想重新提示一下：尼采的"上帝死了"还只是在部分意义上宣告了神的隐退和人类自己主宰自己的时代的开始，传统的价值体系远远没有被打破和重建。而对女性来说，"上帝"——男权主义的价值标准虽然在某种程度上消退着，但却依然束缚着女性及整个人类的心灵和行为。

第 4 章

文化死角：无性的爱和无爱的性

第一节　历史的盲点：性与生命意识的联结

人的性意识和性行为很少被人类视为文化的一部分，有时甚至连自然属性的地位也不能被确认，这是文明发展中一个世界性的现象。在中国情况更为突出和严重，精美的菜肴、漂亮的服饰乃至象征着末路穷途的鼻烟壶都被视作传统文化中的“国粹”，而一部《金瓶梅》几经删节也仍然只囿于小范围之内阅读；细致描摹和刻划人的食欲、吃法和吃相，津津乐道鼻烟壶乃至更为没落腐朽的“三寸金莲”的“文化小说”几乎受到一致的叫好和击掌，而但凡是中国当今作家所作的、涉及性的作品，每每会引起或大或小的风波、或多或少的非议，连作者本人的隐私都可能与作品一起为人们所“挖掘”和不屑。性甚至不及抽烟、随地吐痰等不良的日常生活行为来得堂而皇之，人们往往视性为淫秽的、丑陋的或不登大雅之堂的，甚至与“兽欲”相提并论，人们普遍对性怀着委琐的心理，往往将性与色情视为一路，混为一谈。

文学大师劳伦斯在热情洋溢地赞颂性的同时，曾专门撰文谈“色情”，他直言不讳地指出：色情并不一定是文学描写和表现

了性，“色情就是企图侮辱性，玷污性。”一切对性怀着阴暗心理的回避和对女人贞洁美丽的虚假称颂才是真正的色情。他还说：“性意识本身并没有什么错，只要它们是直率的，不是偷偷摸摸的，狡猾的。正确形式的性刺激对人类生活具有不可估量的价值。没有它，这个世界就会变得暗淡无光。我愿向每个人推荐快乐的文艺复兴时期的小说，它们能帮助人们摆脱一些灰色的自高自大。这种灰色的妄自尊大正是我们现代文明患的疾病。”[①] 劳伦斯的性观点，他对“性”与“色情”的区分足令我们对视性为罪恶和淫秽的民族心理和文化心理作深刻反思，也应使所有生活在自我封闭状态中的人们重新自审和调整。

在中国，性爱长期以来被认为与崇高美好的爱情无关，与深刻的人生体验和严肃的理性思维更是毫不沾边，充其量是一种需要适当排遣、正确引导和释放的“洪水猛兽”。文学中表现和描写的性大多是被扭曲和丑化了的、将性与情截然隔绝和对立的“无爱的性”或“无性的爱”。即使在《金瓶梅》这样的古典“淫书”中对性行为和性意识的描写“宗旨”也被冠冕堂皇地宣称为对荒淫无度的批评和对世人的告诫及警示。文学研究和批评也推波助澜，许多批评家指责《金瓶梅》充塞着过多的不堪入目的淫秽描写，而以《红楼梦》与《金瓶梅》作比较，以宝黛爱情与西门庆和潘金莲、李瓶儿等人的荒淫作比较，认为“境界迥乎不同”，《金瓶梅》“缺少光明和理想，带有浓重的自然主义倾向，显得格调不高”。[②] 批评者指出这两部作品的不同境界无可非议，但却忽视

---

① [英]劳伦斯《色情与淫秽》，见姚暨荣译《性与可爱——劳伦斯散文选》，广州，花城出版社，1988 年版，第 120 页。

② 张俊《试论〈红楼梦〉与〈金瓶梅〉》一文，见《金瓶梅研究》（《复旦学报》编辑部编），上海，复旦大学出版社，1984 年版。

了两书的文化背景、时代氛围以及人物形象的社会层次、气质素养等等差异，尤其是断然将《金瓶梅》中人物对性的追求及行为一概视为低级淫秽，将宝黛之间的爱情又仅仅看作是意趣相投的纯洁高雅，从而抽掉了男女性爱的基本内容，这不能不说是一种根深蒂固的传统文化偏见。有人认为《红楼梦》与《金瓶梅》相比显得很高雅，但也有人就《红楼梦》说《红楼梦》，认为贾宝玉诱奸袭人等含蓄而简炼的性描写也是不可取的败笔。人们似乎不论情景大有将性一概扫进垃圾堆的气势，其实，这与饥不择食地对一切性描写都拼命猎奇收罗的阅读一样，二者都是传统的禁欲重压下的一种变态。我认为，如果我们要反思以往的性文学，并给以后的性描写划定界线和范畴的话，首先必须改变我们对性的罪感意识和猥琐心理，并最终完全抛弃和摆脱这种猥琐和罪感，只有这样才能建立健康的性文化心态和性文学环境。

对性的罪感意识千百年来一直压抑着人性和文学，以至成为一种文化禁忌，使人们不敢正视这一人类生存的基本行为方式。在我们的文学作品中对性的描述往往是肮脏卑琐的，充满了斥责和诋毁，而很少有赞赏和誉美之词，在这方面文学最明显不过地充当着载道和说教的工具，而不是人性的表现及对生存的了悟。

中国文学以现代意识观照和审视男女情爱是从"五四"开始的，而"五四"文学像新时期文学之始一样，文学主题之崇高庄严而又缠绵悱恻是为世人所有目共睹的。冯沅君的《旅行》在当时也算是一篇大胆表现男女性爱的"力作"，但男女主人公的爱情却"只是限于相偎倚时的微笑，喁喁的细语，甜蜜热烈的接吻"，对此作者做了这样的解释："我知道别的人，无论是谁都不会相信。饮食男女原是人类的本能，大家都称柳下惠坐怀不乱为难

能，但坐怀比较夜夜同衾共枕，拥抱睡眠怎样？不过我以为不信我的话的人并不是有意轻蔑我们，是他不曾和纯洁的爱情接触过，他不知道爱情能使人不做不得他的爱人同情的事，无论这事是他怎样企慕的。"[①] 一望而知这是一种传统的无性的爱的具体展示和延伸。性与偎倚、接吻一样都是爱情发展的自然举动，为什么在《旅行》中会被视为"不得他的爱人同情的事"、是与"纯洁的爱情"截然对立的事情呢？关键在于作者还是视爱情本质上为一种不带性色彩没有性要求的感情，"爱"与"性"不能同日而语。另一方面性的赤裸裸描写也逐渐出现在许多"五四"以后的作品中，以往被称为"自然主义"而为正经人士所不齿、现在看来却也无伤大雅的一些对女人乳房、大腿等等的"性感区"的描写出现在被称为"鸳鸯蝴蝶派"的作品中，也出现在严肃的正宗文学中。公允地说，对"性感区"的纯客观描写除了带有一种向封建道学作公开挑战的意向外没有更多的内在意义，或者说它没有人的主体精神寓于其中，对性器官作单纯的、袒露的描写算不得真正意义上的"性文学"，那属于生理学或病理学研究的范畴，即使描述得多么细腻真实、多么富有"诗意"或"文学意味"，它毕竟缺乏一种对人生更高层次的体验和感悟。对读者来说，它不涉及人的性意识，有的只是性器官的袒露和展示，只能引起纯粹的感官刺激。这就如同画家画大粪或垃圾，你可以说成是出于对传统美学观念的反叛，将一种自然现象真切地展示出来，但它毕竟不是给人类带来美感享受的真正的艺术品。时下的文学中带有这方面某种反抗叛逆意向或故作惊人笔墨，肆意点染的"创新"之作多有所见，乃至热门一时，产生"轰动效应"，随之又渐趋冷却。在文

---

① 冯沅君《卷葹》，北京，人民文学出版社，1983年版，第20页。

学界这似乎已是司空见惯，但这种潜在的反叛意向的深层仍然存在着一种对性的非正常和非自然的认识。

如果说劳伦斯对性的充分肯定在二十世纪上半叶还是颇为孤立的声音，到了本世纪下半叶却已被广泛接纳和补充，并从许多方面作了论证和阐述。被称为"人本心理学精神之父"的马斯洛在描述著名的"高峰体验"理论时将倾听伟大的音乐、体育竞技上的卓越成绩、美妙的舞蹈和一次完美的性交相提并论，称之为真正卓越、极度幸福的人生经验，一种伴随着"高峰体验"的人类活动。马斯洛根据自己的调查得到的判断是，音乐和性是"两种最容易取得高峰体验的途径"，他阐述了性对人的生存体验的重大意义："……我敢肯定有一天我们会不再把它当成笑料，而是认真对待并教导儿童，说正像音乐、卓见、美丽的草坪、逗人的婴儿等等许多通向天堂的道路一样，性也是其中之一，正如音乐是其中之一那样。它们碰巧是最容易的途径，最广泛存在的，最容易理解的途径。"[①]

马斯洛详尽地描述了"高峰体验"的状态和意义，他将此看作是人生最灿烂、最完美、最幸福、且最富有个性的时刻。他说："在高峰体验中，表达和交流常常富有诗意，带有一种神秘与狂喜的色彩，这种诗意的语言仿佛是表达这种存在状态的一种自然而然的语言。……那些真诚的人们可以变得更像诗人，艺术家和先知等等。"写到此马斯洛注引了一句雪莱语："诗是最愉快最美好心情的最愉快最美好的记录。"[②] 而受屈原、司马迁、杜甫、

---

① ［美］马斯洛《人性能达的境界》（中译本），昆明，云南人民出版社，1987年版，第176页。

② 马斯洛《自我实现的人》（中译本），北京，三联书店，1987年版，第266页。

苏轼等无数代现实主义传统影响很深的中国主流作家，虽然未必个个都由于“忧愁幽思”的郁积而“发愤著书”，但因为“意有所郁结，不得通其道”[①] 而写作的作家确实大有人在，且不说司马迁这样的上溯几千年前的作家个例了，仅观鸦片战争以来一百多年的文学状况就不难看出，由于中国政治、经济和文化各方面的衰败，人民生活贫困，世道艰险，忧患意识是一种普遍存在，知识分子或“呐喊”，或“彷徨”，文学鞭笞时弊、揭露黑暗的功能至今有增无减。换言之，作家们从自身的生活经验和他们对生命的感受出发更多地是描写苦难和揭露黑暗，相比之下，发自内心深处的感悟和吟唱“愉快”和“美好”则薄弱和逊色得多。

马斯洛对性公正而美好的阐述距今已二十年了，在当今西方已远不会被人视为奇谈怪论了，在中国也已有越来越多的人们更理性地正视性在人类生存和活动中的地位了。然而，就整个新时期文学创作而言似乎很难或很少达到这样一种高度——性不仅是不可否定的人的自然属性和原始冲动，也就是说文学仅仅简单地容纳性是不够的；性实际是而且也应该是人创造世界建设生活的巨大动力和美好体现，另外，它对现代社会里日益孤独的人来说是寻求认同的最后方式和获得慰藉和温馨的避难所。即使在一些对整个民族文化反思上把握相当成功的作品中，对性的反思也仍然是沿袭了传统的思维定式，那种对性的罪感意识的阴影仍无处不在。

张炜的长篇小说《古船》被认为是新时期的一部难得的力作。其中通过摧残和亵渎性的行为描述而对非人性的残暴和罪恶的批判是相当精彩的，尤其是含章与赵四爷性关系的描述达

---

① 司马迁《史记·太史公自序》。

到了淋漓尽致揭示赵四爷的凶狠、奸淫和阴险的效果。赵四爷是洼狸镇上的权势人物，在含章和她的家庭处于危急关头时乘机骗取了她的信任和敬仰，进而奸污和占有了她，十多年来含章为了家族的利益而屈服于赵四爷的淫威，维持着这罪恶畸型的关系。作者这样描述道：

> 一年一年过去，四爷爷逢人就夸，说含章真是个孝顺孩子。她一天一天消瘦，肌肤渐渐有些透明，青青的血管一根一根都变得清晰了。当她发现这些时，不由得惊慌万分。她曾指着青青的血管问四爷爷这是怎么了？四爷爷回答说，不要紧，这是得力于男性的滋润。她开始真信了这个。但后来越来越疲乏无力，这才明白自己是病了。
>
> 她有时从晒粉场上走出来，茫然四顾，觉得唯一的去处就是四爷爷家。这个四爷爷不仅是个恶魔，还是一个男人。他的强健粗壮的四肢、有力的颈部、阔大的手掌，甚至是巨大的臀部，都显示着无法征服的一种雄性之美。他精力无限，举止从容，把含章玩于掌股之上。含章在小厢房默默地捱着时光，内心里却被耻辱、焦渴、思念、仇恨、冲动、嫉愤、欲念……各种不同的刀子捅戳着。四爷爷毁灭了她，她似乎什么也没有了，只有可怜巴巴的那么一点性欲。她亲手给老隋家留下了最屈辱的一笔，一想到这里就无地自容。……①

多么惊心动魄的笔触！可能很少会有人去追究含章这种生

---

① 张炜《古船》，北京，人民文学出版社，1987年版，第182页。

理状态是否有医学根据，而她那透明的肌肤、青青的血管则使人读后历历在目，挥之不去！这样的描述确实达到了令人毛骨竦然的效果。含章最终几乎完全失却了寻找幸福的希望和可能，她从骨子里痛恨赵四爷，与他誓不两立，因而他们之间的性关系当然是非自然的、丑恶的。然而，作品对其它的一些所谓正面人物的爱情的叙述却根本没有直接的性意识和性行为的精彩描写，例如在写抱朴和小葵这样一个既充满痛苦又不乏美丽动人的情爱故事时，很少或几乎没有任何性意识和性行为的直接表述。实际上，作者在写那个雷雨交加的夜晚抱朴跳窗进入小葵的屋子时已暗示他们之间发生了性行为，也许是为了保持人物的纯洁性和崇高性，只是含蓄而模糊地用了"抱在怀中"、"喘息"、"吻"等字眼，因此使读者未能产生一种生动的艺术印象——像对含章与赵四爷关系的那种了悟一样对抱朴与小葵辛酸而美好爱情的同情和理解。

在对性爱作美好而又自然的赞颂方面，许多文学作品显现了叙述的贫乏、苍白和空洞，在近年出现的不少"新写实"作品中，平庸、枯寂、猥亵、放荡的性爱故事层出不穷，以苏童的作品为例，从他的成名作《妻妾成群》到"妇女系列"乃至《米》等等代表着他文学风格的小说，其中涉及阴暗、变态、猥琐的性心理和性行为数不胜数，苏童在刻划性爱的淫秽方面真可谓是登峰造极，而在他的笔下明快、愉悦、轻松的性爱故事却难寻踪影。为什么我们的文学给予不了读者对性的美好称颂和描绘，而只能是一种丑陋和罪恶的展示和批判呢？即使像《古船》这样能把握历史命脉的力作或像苏童那样被视为出色的后起之秀都不能把握和展示人的基本自然属性的美好和温馨，当然也就更谈不上把握和展示人的这种生存方式对自己以及历史的超越了。

瑞士心理学家指出："并非所有的人都把性看做是爱情的基本表现。有许多人认为爱情的基础在于表达高级的、非性欲的、浪漫的和柏拉图式的话语，而把性爱看做低级的、兽欲的、令人作呕和淫荡的。"① 在中国许多作家和读者的深层意识中往往是将性和爱情截然割开的，将爱情无性化，从而纯洁高尚化，而将性视为低级淫秽。它对善良正常的人物形象来说是不言而喻的自然属性，无须道明，更无须渲染——否则便有沦为色情文学的危险；而对丑恶的、被扭曲的人物形象来说，性则是加剧其罪恶的催化剂。苏童等后起一代作家与一些前辈作家唯一的区别在于，上一代人更多地采取回避和压抑的审美态度，而苏童等人则采取正视、宣泄和消解这种丑陋的方式，对那些被视为低级下流、卑俗平庸、不登大雅之堂的性爱场面和故事大书特书，因而被认为是一种更潇洒的人生和文学态度，但从文化根源上来看，对性的态度并未真正扭转和改变。

在许多女作家笔下，性更是一种被隐秘地埋藏起来的"糟粕"。张洁早期的作品是一种非常典型的个例，在多篇小说中她都抹杀了女主人公的性意识。《爱，是不能忘记的》男女主人公平生连一次手都未握，竟爱得如此"镂骨铭心"，确实使人震惊！女主人公除了企望能远远地望上一眼男主人公外，更多的时候则是与他的"灵魂"和"精神"——实质上为她心中的一种幻象相会、交流。众所周知的常识是，没有不是产生在情欲基础之上的男女之间的爱情，除非那是一种少男少女间的朦胧的依恋。倘若钟雨是一个情窦初开的少女则还情有可原，在她与男主人公相

① ［瑞士］费萧尔·哈林《爱的剖析》（中译本），延吉，延边大学出版社，1987年版，第135页。

恋时分明已是一个结过婚生了孩子的成年妇女，这就不免令人感到不可思议——不知是作品人物所处的环境对人性的极端压抑使然，还是作者意识上的过份“洁癖”，抑或是因为当时尚未有一个“性文学”的文化氛围存在？张洁前期的另外一些作品中女主人公对男人的不满很多都是因为他们像一架“性机器”，除了利用女人来发泄和满足他们的性欲外，可以说对女人一无所知。这些女主人公大多喜欢温文尔雅的男子，鄙视粗俗、贪婪的男人，她们与爱人或丈夫的关系很多是父女感情、朋友感情，很少带有异性相吸的情欲色彩，张洁笔下的这些女性似乎只能领略温情脉脉的爱，对性则完全嗤之以鼻，在性生活中她们似乎只有被“蹂躏”和“摧残”的感觉，而无任何幸福快乐可言。

张洁后来的“转型”则似乎是走到了另一端：自1986年发表《他有什么病》开始，张洁在许多针砭时弊的小说中触及了性，但是张洁笔下的性与粪便、痰液相“媲美”，它不仅是无法正视的人性劣点，更是人类作恶多端、丧尽天良的伎俩之一。张洁从“洁癖”到对人性恶的“穿透”所走过的轨迹已由不少评论家的专文和专著所论述，我在此只想指出一点：这种前后变化表面看来判若两人，但本质上却同出一辙——对性本身的鄙视和排斥始终贯穿于张洁的文学作品之中。

倍倍尔在著名的《妇女和社会主义》一书中这样论述性的自然属性：“在人的所有自然需要中，继饮食的需要之后，最强烈的就是性的需要了。延续种属的需要是‘生命意志’的最高表现。这种需要深深地埋藏在每一个发育正常的人身上，到成年时，满足这种需要是保证人的身体和精神健康的重要条件。路德说：‘如果有人想抵抗自然的需要，因而不去做他想做和该做的事，那就犹如一个人希望自然界不再是自然界，希望火不会灼人，水不会

打湿东西，希望人可以不吃饭，不喝水，不睡觉一样。'路德这样说是对的"。[1] 不论是张洁的"洁癖"还是"穿透"，或者是张炜对"残暴"效果的强化，共同的目标是诋毁性的丑恶，颂扬爱的纯洁和伟大，从而试图片面夸大人性的纯洁和伟大，将人性神化。新时期文学产生于人道主义在中国逐渐复苏之际，那种将人类自视过高的倾向（劳伦斯称之为"灰色的妄自尊大"）不能说是必然的，至少也是不足为怪的。它是新时期文学中的一种"主潮"，有人曾提出人道主义是新时期文学的主潮，那么这种人类自视过高的非理性倾向——将人性神化，至少是这种主潮的一个侧面，它限制了人对自身的进一步正视，同时也是组成文化死角的一种主力。

在新时期文学的快速进程中，"性文学"——这是一个相当含糊的概念名词，我们暂且将有涉于性意识和性行为的文学作品都归到它的名下——也开始了缓慢而艰难的起步，使这个死角荡起许多原本不该大惊小怪的"惊涛骇浪"，同时也飘浮起许多陈年的尘土和残渣。

张贤亮的《男人的一半是女人》是一部穿插着众多的社会生活和政治斗争的性文学作品，它一方面带有作者试图冲破禁忌的强烈意向，客观上也确实吸引了广大好奇的读者，引起了一时的热闹和轰动；另一方面又将一种生硬的理念思辨套进另一种相对独立的意识中，使其作品保持对传统文学观念和生活信仰的一种盲目敬畏，从而保证作品不完全"坠入"为"性文学"。张贤亮曾断然否定《男人的一半是女人》是对"存革命、灭人欲"的畸

---

① 转引自（保加利亚）基里尔·瓦西列夫《情爱论》（中译本），北京，三联书店，1986 年版，第 18 页。

形社会形态的一种挑战，他声称："我不同意这本书是性文学，我压根儿不同意性文学这个词。"[1] 这多少能看出他没有也不能正视性在文学中以及人的生命体验中的地位和意义。

《男人的一半是女人》以主人公性生活的曲折遭遇与政治背景的穿插叙述而表现了一种不伦不类的理念演绎——男人需要爱情，需要女人，因为有了女人和爱情，男人才成其为男人，然而男人又不能为女人所占有，对男人来说"还有比女人更重要的"，男人还得干更重要的事情——为国家和民族的利益去献身、去赴汤蹈火。仅仅纠缠于男欢女爱的男人是不足挂齿的，而曾经沉溺于性爱、最终又不为此所羁绊的男人才是真正的"英雄"。黄香久对章永璘的吸引始终是一种"无爱的性"的吸引，如果说他们之间存在着一种炽热的爱情，那也是由性升华而来的；而对章永璘来说，投身国家的政治斗争才是他的更高境界和人生目标，是他终生所爱的对象，因而最终他不惜跨过"阶梯"走向"超越"。

刘恒写于稍后几年的《白涡》对这种传统价值取向作了质疑和嘲讽。男主人公周兆路在境遇上与章永璘全然不同，周兆路生活在一个平步青云的比较宽松和谐的环境中，他有"美满"的家庭、优越的社会地位和前程似锦的事业，但他独独缺乏一种"性爱与情爱高度和谐统一足以使生命融化的爱。"他碰上了华乃倩这样一个具有十足女性美的"外遇"，但此时他已完全被异化成"社会的人"了，他已无法真诚、热烈地去爱一个女人，他对华乃倩始终是怀疑的、提防的。他太爱自己了——那个已享有了一切的中年男子，他不能为爱情（在他看来只是色欲）而抛弃或牺牲

---

① 《改革、社会与文学——张贤亮与施叔青的对话》，载上海《文学报》1989 年 2 月 2 日第二版。

已有的事业、名誉、地位、家庭等等，“这种爱让他晕眩，但他闹不清自己是不是只爱那具肉体，那具仿佛是无所属的孤立的女性之躯。他想起她的时候，实际上他是在想它，它借华乃倩的伪装而存在，它没有人格。或许，他并不尊重它。”① 小说通篇表现周兆路的胆怯、懦弱、委琐、瞻前顾后，全部原因则在于他不想舍弃自己已建立的一切。他只能靠偷偷摸摸的性爱动作——偷情、通奸来满足自己的肉欲，而将生命中其余的力量和热情都留给事业、职位、名誉和家庭。这倒并非是他在感情和家庭生活中比华乃倩更幸福更富有，而是因为家庭和妻子儿女也是他已拥有的“财产”之一宗，破坏了它便会连累其它“财产”的流失，例如离婚有害于他的名声，而名声将直接影响他的荣誉和地位。章永璘没有那么多实际利益的纠缠与权衡，然而他与周兆路一样视女人、尤其是有姿色的女人为“祸水”，视女人为奔向事业和理想的绊脚石。张贤亮的这部小说似乎非常有意地向我们炫耀男人的这种“功名心理”的高尚和坚定，章永璘在长期发配边疆遭受种种坎坷和苦难的境遇下，仍然对国家的政治命运和前途怀着强烈的责任感，比起周兆路来他可能要高尚得多，但他同样视女人为手段，视女人为确立和证明自我性功能的对象，视女人为性欲的发泄工具，独独不视女人为与自己是同样的人类。对章永璘和周兆路这样的男人来说，女人就像烫手的山芋，吃起来又香又烫，“烫”使他们望而生畏，“香”又使他们垂涎欲滴，欲罢不能。在面对“功名”与女人只能取其一的关键时刻，他们都会毅然地选择前者而抛弃后者，并以国家利益、社会利益或工作事业为最好和最有利的借口。周兆路和章永璘的命运相同，当然无从找到那种

① 刘恒《连环套》，南京，江苏文艺出版社，1990年版，第211页。

"足以使生命融化的爱",充其量只是肉欲的发泄和感官的享受。他们从一开始就抱定传统文化的大柱毫不松手,女人的温情只能唤醒他们纯粹的肉欲,而荒芜的情感再也迸发不出奇异的火花。从这两个男人身上我们可以更清楚地看到这种"性"与"爱"全然对立的文化意义。

荷兰汉学家高罗佩曾怀着对中国古代性文化的极大赞赏而又不失公正地指出:"男女的社会地位与家庭位置是由孔教决定的,但他们的性关系则主要受道教观念的支配。男女关系在正统的儒家文化意识中被严格地局限于'卧室'之内"。高罗佩一再强调:"男人是一家之长,女人虽为不可缺少的家庭成员,地位却注定是卑贱低下的。"这种为孔孟所创立而在汉代奠定了全面坚实基础的主流文化意识经过上千年的绵延,逐渐走向经典化、教条化的极端,到了宋明理学那儿,则"强调女性的低下和严格的两性隔离",将"一切异性之爱"均限在"婚床"之内。[1]

如果说古代儒家正统文化尚且将男女性欲看作与"饮食"相等或相似的自然人欲,而在近代的"道学家"眼中则几乎完全成为一种洪水猛兽式的"大患",即使是"合理合法"的婚床上的内容也成为不予正视、难以启齿的事情,"文革"时期样板戏中人物毫无性别色彩即为这种文化意识发展的一种"极致"。虽然这种极端禁欲主义并不代表正宗的中国文化精神,然而由这种"极致"上溯几千年的文明发展长河,确实存在一个不容否定的事实:正统的儒家文化始终代表着男权主义利益,女性始终遭到排斥、贬低和歪曲,虽然她们的妻性、母性乃至女性有时也为男人所关注,但那充其量是因为男人出自自身本位的需要,就像一个

---

① 参见《中国古代房内考》,上海人民出版社,1990年版,第63、81、293页。

“光棍”要遭世人嗤笑，任何男人都不能承认或容忍自己与女人“无缘”。但是，这种与女人的“缘份”乃至婚姻本身都有一种庄严肃穆的限度存在，如果超出这种限度则必将遭到世人的嘲讽乃至唾弃。大量的历史文本告诉我们，男人因为对某个女人的痴情和宠爱而断送自己的前程、耽误自身的功名成就乃至国家的利益，往往被视为非男子汉气概和品格，相反，如果男人为成就功名、振兴国家和民族而断然割舍儿女私情则被视为富有阳刚之气的光明磊落的男子汉气度。唐明皇和杨贵妃的故事很能说明这一点。这个故事被后人创造了各种不同的文本，有将杨贵妃捧为“倾国倾城”、“天香国色”的，有将她斥为“祸水”的，但是无一例外的都不能改变她死于李隆基的皇权之下。无论唐明皇多么“宠爱”她，无论他们之间有过怎样的山盟海誓，在他所握有的皇权岌岌可危的时刻便毅然背弃宠妃而保住了皇权。这不仅是一个唐明皇的选择，更是漫长的男权历史时代的选择，有了这样的选择，不仅唐明皇本人作为冠冕堂皇的帝王永久性地载人史册，更重要的是，它使唐王朝这一最高男权象征得到了延续。否则，李隆基注定会被视之为女人美色的陪葬品。唐明皇在正统的历史文本叙述中之所以有别于众多的色情帝王，固然在于他的种种政绩，而与他最终未能超出那种庄严肃穆的限度也不能说不无关系。唐明皇乃至章永璘、周兆路等等都是男权文化直接哺育的产儿，而他们的所作所为又烘托着男权文化的辉煌及腐朽。传统文化造就了一代又一代的“男子汉”，他们或以国家大业为己任，自觉投身于祖国民族的事业；或以追求高官厚禄为其人生目的，将自己变成一个随社会政治或经济运转的风流人物；或埋头于学问，将有限的自我献身于人类无限的精神创造……凡此种种，很难论断孰是孰非，但它们明显的不合理性同在对女性的排

斥和对人类性爱活动的贬低。

有人在评论《白涡》时曾一针见血地指出："在我们的文化词典中，在'男人'这一条目下，所选用的常常只是一些社会性的诠释，它包含事业、名誉、经济、道德、地位等各种因素，一个标准的好男人应该是这种种因素的相加"。"而在这种文化熏陶下，男人便逐渐形成了一种'功名心理'，或者叫做事业心，或者叫做责任心，或者叫做道德感，于是他们同社会不可分割地胶合在一起，渐渐异化成'社会的人'，渐渐，他们淡忘了那本该是男人的真正含义的含义。"①

确实，这种衡量男人的标准千百年来一直主宰着我们民族的头脑和生活，至今依然难以转变。贾平凹的长篇小说《废都》曾被某些人捧为"当代的《金瓶梅》"或"当代的《红楼梦》"，作者似乎也刻意要创造一个非凡的男人庄之蝶以与物欲横流的尘世相抗衡，然而却一再地蹈入传统文化意识的陈旧和腐朽之中。庄之蝶不同于章永璘和周兆路之处只在于他更放荡、更任意地行使"菲勒斯中心"权力。庄之蝶早年出身贫寒，靠着自身十来年的兢兢业业成为西京城内的四大文化名人之一，贾平凹将庄之蝶的"功名成就"与"菲勒斯中心"权力相结合，得出的逻辑就是：因为庄之蝶的名气而招致那些风流、标致女子的崇敬、爱慕和以身相许，从而使原本在妻子身上已日趋委顿的庄之蝶达到了穿梭于几个风流女子之间而毫无倦意的境界。围绕着庄之蝶这一"菲勒斯中心"的象征，贾平凹塑造了一系列献身于他的女性形象：牛月清、唐宛儿、柳月、阿灿……作为结发妻子的牛月清十多年含辛茹苦地跟着庄之蝶，及至发现丈夫另有所爱也依然能采取克

① 蔡翔《母亲与妓女》，载北京《读书》1989年第2期。

制和忍让，根本上并非因为“爱情”，而是不想断送庄已取得的名誉和地位；唐宛儿因为不堪忍受第一个丈夫的粗鲁而与年龄相当又富有才华的周敏私奔来西京，当她见到名气、地位都远高于周敏的庄之蝶后便一往情深地献身于庄，并厌恶和躲避起周敏来，在身心上为庄坚守着贞操；柳月的公开身份是庄家的保姆，私下里却心心念念地要取代牛月清，成为有头有脸的庄之蝶夫人，虽然最终嫁了别人，但毕竟向庄献出了处女的身子，且引以为终生之荣；最奇特的是阿灿这一形象，当她第一次与庄谋面便与其发生了性交，她对庄如是说：“我太激动，我要谢你的，真的我该怎么感谢你呢？你让我满足了，不光是身体满足，我整个心灵也满足了。你是不知道我多么悲观、灰心，我只说我这一辈子就这样完了，而你这么喜欢我，我不求你什么，不求要你钱，不求你办事，有你这么一个名人能喜欢我，我活着的自信心就又产生了！”[①] 地位卑贱的阿灿由于与身为名人的庄之蝶发生了性关系而徒然增添了自信和热情，乍看似乎是性爱的力量，实质上却充满了“功名崇拜”的陈腐，她之所以能对庄一见钟情，她之所以能在第一次与庄谋面时就与庄“上床”凭借的都是她对这个名人的崇拜和敬仰，这与为金钱面出卖肉体一样，与真正的两性相吸无关。

如果说《废都》写了庄之蝶与那么些女人发生了性爱故事，如果说那些女人非常地爱庄之蝶，那么我们可以肯定地说，她们爱的是庄之蝶的名声和地位。曾经得到过真实名份的牛月清只是做了一回名人的妻子，而最终没有得到什么名份的唐宛儿、柳月可算是名人的“情妇”，而像阿灿这样的则换取了与名人睡过

① 贾平凹《废都》，北京出版社，1993年版，第244页。

觉这么一个香艳的"空名"。贾平凹笔下的这些女性非常接近中外文学或历史上的英雄崇拜的女性形象，虽然庄之蝶实在一无什么英雄本色可言：与章永璘、周兆路等人相比，他似乎没有那种假崇高、假深沉或假勤奋（也许是因为他已拥有了今生今世消受不完的"功名"的缘故），他充其量是一个手执"功名"这张"派司"在尘世"潇洒走一回"的痞子形象。庄之蝶最大的资本是拥有一个"出色"男人所应该具有的功名和地位，因此他在那些女人眼中自然就"很有价值"了，这些女人崇拜的不是什么英雄，甚至也不是庄之蝶作为一个男人的男性吸引力，而是庄之蝶的社会名气和地位！如果说世上真有什么"慕男狂"或"慕女狂"，我倒是真想送一个"慕名狂"的美名给贾平凹笔下的女性形象，她们对文化名人庄之蝶的敬仰、崇拜和追求都已达到了颠狂状态！由此可见，男人的功名地位在那些完全异化了的"社会的"男人和女人心中占据着多么重要的位置。

阿灿头次见到庄之蝶便对她自己的丈夫劈头盖脸喊道："你要是有庄先生这份本事，我天天供了你去写作，屋里一个草渣渣也不让你动！"显然，有"功名"的男人被女人捧为"至尊"，而无"功名"的男人只能帮着女人拾掇屋里的"草渣渣"。这不仅是阿灿的"心声"，也是唐宛儿、柳月等等"慕名狂"们的"心声"。牛月清对庄之蝶的一片"挚情"之所以为庄所不屑一顾，就是因为几乎所有钟情于他的女人取代牛月清时都如此这般的俯首贴耳、顶礼膜拜。

贾平凹就是执有这样的功名观念而来发挥"菲勒斯中心"秩序和权力无所不能的幻想的。凡是献身于庄的女人无一不在身心上为他守着贞操，无一不是将她们最妩媚、最俏丽、最放荡的性魅力展示给他，但她们在庄之蝶的眼中全是嚼在口中鲜美无

比的“尤物”、弃之而去又无需牵挂的“过眼烟云”。他不仅随心所欲地穿梭于众多女人之间，甚至可当着一个“情妇”的面与另一“情妇”做爱，在此性爱已完全成为一具僵尸，其中充斥了几千年“菲勒斯中心”权力和意识对女性的践踏和作贱，庄之蝶与那些女人们的关系实质上是一种“性”和“名”的交换关系，庄之蝶以其“声名”和地位宣泄了性欲，而女人们则以色相赢得了“准名人”的荣耀。由此可见，《废都》沿着男权文化的功名观念滑入了一种不可救药的深渊，同时也将传统文化中性的肮脏和爱的虚妄剥离得一目了然。

如果我们以一种非传统的目光和角度去审视“五四”以后的文学，性与爱的对立实际上始终尖锐地存在于文学创作中，我们可以以“五四”时期郁达夫的小说《沉沦》和丁玲的《莎菲女士的日记》为例。《沉沦》是一部新文学史上较早、也是较正面地表现人物性意识的作品，这部作品将人物的性苦闷和性发泄置于一种祖国贫穷软弱致使远在海外的儿女都深感屈辱、悲痛的文化背景中，中国留学生在日本由于自己祖国的国格得不到尊重因而影响个人人格的确立，进而引起情感和性欲上的焦躁、扭曲和苦闷。男主人公不止一次地大声疾呼：“中国呀中国！你怎么不富强起来！”人物企望通过国格的确立来保证人格和人性的健全，这是一种典型的国富民强的传统伦理观念。而作品向我们揭示的则是一幅“国贫民贱”的画面。远在异国他乡的男主人公受尽凌辱和歧视，只能通过纵酒及在被窝中“犯罪”来麻醉自己的精神世界，通过窥浴和手淫来得以发泄生理和心理苦闷。于是窥浴、手淫、遗精等等向来被传统文化视为罪恶和下流的性行为首次冲破了坚固的樊篱走人严肃的文学主题中，得到的称赞和颂扬也是前所未有的，这不知是“性”借助了“祖国”等崇高心声的

呼唤而进入严肃的文学中来，还是严肃文学得力于“性”从而确立其人学的地位和尊严？总之，性冲动、性苦闷、性发泄这些被传统文化视为龌龊不堪、低级淫秽的东西得到了严肃文学的接纳或默认。时隔六十多年后，当张贤亮再次对这一文化死角作定向爆破时，“炸药”中装有的仍然是这一文学主题——国家政治和社会的动乱与个人性苦闷的关系，但张贤亮不仅有几千年封建伦理观念的重负压抑着他的艺术想象，更有尚未完全消除的政治意识形态的阴霾缠绕着他的理性思维。

《沉沦》中有这样一段描写男主人公遭辱后的悲愤心理：

> 罢了罢了，我再也不爱女人了，我再也不爱女人了。我就爱我的祖国，我就把我的祖国当作了情人吧。
>
> 他马上就想跑回去发愤用功。但是他的心里，却很羡慕那间壁的几个俗物。他的心里，还有一处地方在那里盼望那个侍女再回到他这里来。①

在此，“祖国”显得那么伟大而崇高，可望而不可及。它是男主人公无法否定的文化根源，就像孩子无法背弃母亲一样，这是一种“无性的爱”的体现。然而男主人公的人欲又强烈地冲击着他的存在，他不能全然抛弃“性”去接受和发挥这种“爱”，也就是说他无法在纯粹为了祖国富强的信念下而“发愤用功”去确立自我，他内心里非常羡慕与侍女调情的“俗物”，希望能得到一点女人的温存——这在那“无性的爱”的对比下又显得如此渺小和卑下，是一种“无爱的性”。男主人公终因无法承受这种“无性的

① 见《郁达夫小说全编》，杭州，浙江文艺出版社，1990年版，第46—第47页。

爱”和“无爱的性”的对立而走向死亡。然而，几十年后这个文学形象在张贤亮的笔下再次“复活”——与《沉沦》的主人公一样章永璘也是一介书生，并且受着国家政治动乱的困扰以及自身性欲长期压抑的苦闷。《男人的一半是女人》不说它是对《沉沦》文学主题的一种沿袭，至少也是中国传统文化心理对此题材的无形束缚和渗透。张贤亮与郁达夫一样，借着拯救振兴贫弱和动乱的祖国这样灿烂辉煌的“爱”的概念将性带进文学领地，同时又不自觉地导向对性的贬低。如果说六十多年前《沉沦》男主人公所处的境遇直接感受着祖国命脉的强弱还多少能引人共鸣，半个多世纪后的章永璘作为一个身处偏远疆域的“劳改犯”绝然挣脱一个女人炽热的情爱而要去参与上层的政治斗争并作高深的理念反思，就不仅灭绝了人性和人情，也将时代氛围抽象化了，将“无性的爱”——这一为中国传统文化所充分肯定的崇高纯洁的“化身”漫画化了。

透过这种“无爱的性”和“无性的爱”的死角现象我们不难发现性之所以难以与生命意识相连可以说与一个巨大的历史盲点直接相关——女人在传统文化辞典中所含有的屈辱和卑贱意义，致使人类的绝大多数文本和话语要么充当践踏、污辱女性的帮凶，要么成为这种盲点投影下的沉默。与“男人”这一条目相对，“女人”的诠释更多地包含着依附、协助男人，由于她的卑贱，男人不能与其为伍，男人在事业和功名上的成功可以名扬千秋，男人的门第和财产可以世袭相传，而唯独与女人的情爱或床笫之间的一切只能成为一种难以启齿的隐私，除非是通过合法婚姻形式合法地产生后嗣，才会得到合法的社会承认。但这并不是对两性性爱行为的承认和肯定，而是对这种“隐私”外化了的社会形式——婚姻和子女的承认和肯定。女人也只是在她是妻子

和母亲时才具有传统文化所确认的意义，否则她不是荡妇淫女便是混沌无名——像《沉沦》中那个与人调情的侍女。

在“五四”以后的文学中实际上还存在与《沉沦》等文学主题截然不同的另外一种主题倾向，它更强调爱情的内在意义，强调“情”与“性”的高度和谐统一，它的代表作品是丁玲的《莎菲女士的日记》。丁玲凭着她那女性的单纯和执著一下就抓住了情爱的内在本质：“情”与“性”的高度融洽和谐是爱情的最高境界，也是健全人性的关键。我们将《莎菲女士的日记》划入性文学的论述范围可能与历来的文学研究观点相悖，但是，无可否认它是一部正面描写青年女性性爱意识的作品。以往人们在批评和阐释这部作品时往往对莎菲“情”的追求表示很可理解和赞赏，而对“性”的企望则持否定或保留意见，尤其是对凌吉士这个人物的全盘否定及对莎菲爱慕凌吉士的美貌和仪表风度的不置可否乃至批判。然而这部作品实际最可贵和可取之处就是表现了莎菲作为女性对“情”和“性”的全面共同的追求，这是传统文学无法也不曾达到的一个境界，也是郁达夫的《沉沦》期望达到而未能真正达到的一个境界。在以往和当时的绝大多数文学作品中，女性作为文学作品中的人物要么是十恶不赦的淫秽下流的风流荡妇，要么就是纯情的超凡的完满人格的象征，后一种女性形象可能也会有人欲或性感，但至少在作者笔下被回避和遮蔽了，读者无从得悉；有的作品稍稍作了某些暗示，但暗示的含蓄程度使读者根本无法了解这些女性角色有着怎样的体验和感觉。《莎菲女士的日记》开篇就写了莎菲对苇弟懦弱、缺乏男子汉气度的轻视，接着又叙述了莎菲当面嘲笑毓芳和云霖“不需要拥抱那爱人的裸露的身体”的禁欲主义，后来又抒发了莎菲对凌吉士健壮的体魄和优美的容貌的爱慕之情。几千年的男权观念将女性的美

貌与性视为男人的私有财产，而女人是无权对男人的相貌和性魅力作任何评价和选择的，如上所述许多女子嫁人或偷情大多凭借的是男人的“社会性”——他的才华、荣誉、地位和事业心等等，如果一个女子单纯因为男人的美貌或性关系的愉悦而与其结合，那一定会被视为不可救药的“淫妇”。丁玲此作摆脱了传统的缠绕，直接表现了莎菲对此的向往以及这种欲念的骚动不安，给这种欲念以一种应有的正当位置。最终凌吉士在莎菲心目中失却光芒变之为黯然平庸并非是莎菲对欲念追求的放弃，而在于凌吉士是一个光具有美丽外壳的行尸走肉，他不具备高尚的情操和闪光的灵魂。应该这样说，《沉沦》的文学主题比较外在化地展示了人欲的原始冲动，而《莎菲女士的日记》则更内在化地揭示了人的性爱的本质意义，这种“情”和“性”的结合奠定了妇女在人的历史上的正常位置，使文学向人学又迈进了一大步。

“五四”文学传统直接哺育和影响着新时期十多年以来的文学成长和发展。新时期文学在迂回曲折中行进，对性的认识和表现的步履也是蹒跚艰难的。我认为，十多年来始终存在着《沉沦》与《莎菲女士的日记》这两种文学主题的交叉和对立，王安忆的一些创作似乎是承接了后一主题的某种女性精神和立场。

王安忆自《小鲍庄》这样的“文化寻根”小说以后所推出的“三恋”——《小城之恋》、《荒山之恋》和《锦绣谷之恋》——被世人视为对性爱大唱赞歌的性文学，这是继张贤亮之后对文化死角的又一次热闹的定向式爆破。与张贤亮、贾平凹等人一样，王安忆也是带着明显的冲破禁忌的心理意向，但她比张贤亮、贾平凹们出色，因为她没有那么多传统的积淀和束缚，她的想象和感觉都更清澈。她的最大突破在于她对性的正面肯定和颂扬，这是张贤亮、贾平凹等，甚至更年轻的作家们所难以企及的。除此之

外，王安忆还带有一种明显的意向性，即试图完全摆脱张贤亮式的外在化文学主题，而牢牢把握主体的精神活动天地——纯粹的性爱体验和感受。然而最初她却过于专注开掘人物心灵和欲念的领域，过份忽视了人物的周遭，因而她的“三恋”建立的实际是童话的氛围，它的社会背景、人物的生存环境和其它社会关系等等一概被“淡化”或忽略了。如果做个试验，将这些故事移置另外一些国度、民族或时代似乎也不会出现什么破绽。这种文化背景的虚无色彩充其量只不过是对往昔的主导意识形态或庸俗社会学的简单逆反，而无法建立一种深刻、丰富的艺术世界。

王安忆写于1988年五六月间，发展于1989年初的《岗上的世纪》在这方面有了很大的进步和自我突破。与“三恋”不同的是这篇小说不再是在生命本体的外延打转，而是直接进入了本质性的探索。李小琴最初是为了“上调”而有意挑逗和献身于小队长的，小队长也并非风流潇洒的男子，他有的是嘴里的腐臭、焦枯的皮肤以及坏血的牙龈。在充满了偶然性的人生道路上他们相遇并相交，起初他们只是凭借本能的驱逐而互相寻求，后来逐渐地终于互相发现连结着他们的是生命的欢乐和意义，他们各自获得了生命的活力而又滋润和充实着对方的生命。王安忆这样描写他们生命的复苏和奔涌：

> 她就象他的活命草似的，和她经历了那么些个夜晚以后，他的肋骨间竟然滋长了新肉，他的焦枯的皮肤有了润滑的光泽，他的坏血牙龈渐渐转成了健康的肉色，甚至他嘴里那股腐臭也逐渐地消失了。他觉得自己重新地活了一次人似的。
>
> 他也象她的活命水，自从他们暗底下往来，她的身子

就好象睡醒了，又知疼，又知热；她的骨骼柔韧异常。能屈能伸，能弯能折；她的皮肉象是活的，能听话也能说话；她的血液流动，就好象在歌唱，一会高，一会低，一阵紧，一阵舒缓。[①]

一种强大的原欲力量致使李小琴忽略了小队长的丑陋和腐臭；致使小队长产生了强烈的占有欲，而"昧着良心"放了另一个知青的生路，留下了李小琴。他们一次次地沉湎于原欲宣泄的欢乐之中。直至最后李小琴被抛弃在荒僻的小岗上，小队长劳改释放，俩人又在原欲的强大召感下走到了一起，此时各村各乡正在大力追捕诱奸、迫害女知青的犯法者，而李小琴与小队长则丝毫不再为自己的命运忧虑、不再为自己身处"绝境"而担惊受怕，他们忘却和丢弃了旧日的仇恨，忘却和丢弃了现实生存中的利害冲突。他们没有过去，也没有将来，而只有那美好销魂的一个瞬间。这里世俗的利害迫得那么近，又似乎离得那么远，他们"在性欲的满足中得到了生命的再造"，"真正意识和醒悟了人活着的意义，性爱的意义，男女交合的美感。"[②]

在这篇作品中人物所处的现实环境不再是童话世界，他们有着太切近的利害冲突和十分平庸、几近丑恶的世俗愿望，然而王安忆同时又着力刻画了人物在爱欲的推动下对这种世俗利害的超越，在爱欲的宣泄中人得到了净化。这种净化已不再是"三恋"中的那种纯净了，而是混沌之后的升华——从出卖肉体和私通到发现生命的意义和力量，人物形象已不再是世俗意义上的

---

① 王安忆《岗上的世纪》，载南京《钟山》1989年第1期。

② 同上。

美或丑了。在《岗上的世纪》中，王安忆既没有沿袭自身的性爱故事模式的纯净与透明，更没有滑入那类烙满各种历史、社会、时代印记的末路“性文学”，而是将人类性活动升华为一种对自身和生活卑俗的超越，从而消解着那个巨大的历史盲点。

通过上述一系列作品的剖析，我们可以进一步看到，文学中的性描写要达到弘扬生命的野性和力度、对人性价值作全面的礼赞和肯定这一宗旨，需要时间、感受、醒悟等等方面的积累，需要克服形形色色的禁欲意念以及人类自视过高的“人道主义”或“人性论”观念，尤其是需要清扫几千年以来占统治地位的男权意识的传统垃圾，从而才能真正进入讴歌和颂扬生命本质意义的崇高美好的境界。

第二节　道德的危机：性爱对伦理规范的屈从

由于对性怀着普遍沉重的罪恶感，因而人们也不能公正而坦然地对待人的欲念冲动，尤其是女性的性欲一直为正统文化所不屑与不齿。传统的父权制视女性为传宗接代的工具，因面格外重视女性的贞洁与否，它关系到家族的血统是否纯正，关系到财产是否永远不流失。所以，女性的贞洁被作为高于生命的道德体现就不足为怪了。父权社会铸就了一种女性价值尺度，实际上是一种男权意识形态话语：女人要么是贞洁贤良的烈妇贞女，要么就是妖艳猥亵的荡妇淫女，蔡翔在评述《白涡》时将这两种形象类型概括为“母亲”原型和“妓女”原型，本文在论述中将借用

这两个名词定义。

至今大概还有许多人对张洁的《爱，是不能忘记的》和刘心武的《爱情的位置》这两篇作品发表时所引起的轰动记忆犹新。1976年以后的若干年内，在性意识方面，作家和他们笔下的人物以及读者几乎完全是传统观念的遵循者和维护者，在所有涉及美好动人的爱情故事时人们往往大谈人的精神世界的相互沟通和交流，而回避性的骚动和行为，甚至往往会对人物形象克制自然、正常的肉欲大加赞赏，并认为那是一种崇高战胜卑下的表现。张洁和刘心武的这两篇小说之所以引起强烈反响，很大的原故就在于作者"动人心弦"地表现了这种爱情的纯洁无邪。

张洁的那篇小说与她早期的绝大多数爱情小说一样，存在着一种显著的偏执，那就是对爱情一味地从精神和情感上作绝对的赞美，完全回避作为活生生的人的情欲的碰撞和展现。男女主人公"一辈子接触过的时间累计起来计算，也不会超过二十四小时"，他们"连手也没有握过一次"，然而却爱得如此"镂骨铭心"，如此的"幸福"与"不朽"！二十多年来女主人公把笔记本当做男主人公的"化身"，"每时，每天，每月，每年""在这上面和他倾心交谈"；女主人公每每从外地出差回来，"愿意自己孤零零地站在月台上，享受他去接她的那种幻觉"；她还常常在他们"唯一一次曾经一同走过的那条柏油小路上"散步，"去和他的灵魂相会"。可以说钟雨完完全全生活在一种想象、虚幻的情感境界中，那是那个特定的禁欲时代氛围下产生的一出爱情悲剧。这在后人看来一定觉得压抑、滑稽、虚无飘渺、不可思议，可对当时的一些人们来说它却是真实的、高尚动人的，尽管它远非是完美无缺的，远非是富有人性的。女主人公的女儿喊出过这样一句话："这要不是大悲剧就是大笑话。别管它多么美，多么动人，我可不愿

意重复它！"这多少表明了作者无论多么浓彩重笔地描述和颂扬这种精神之恋，却也多少洞悉到了它的历史性和局限性。

刘心武笔下冯姨的爱情故事虽然写得远为拙劣，但它与张洁的故事有同一背景和立意。冯姨早年接受了包办婚姻，不久离婚参加了革命，在革命斗争中结识了志同道合的爱人，由于革命的需要，冯姨独自去了延安，爱人则留在白区从事地下工作，不久爱人牺牲了，组织上给冯姨捎来了他的遗像。虽然他的肉体不存在了，但他的形象和精神却在冯姨的"心中获得了永生"，从此冯姨靠着在笔记本上给爱人写信而开始了三十多年的独身生活。

如果说张洁笔下的钟雨所追求的爱情即使是纯精神的，尚且还有一个具体的人存在，以远眺他的后脑勺、谛听他的话语声作为一种交流，而刘心武笔下的冯姨则全然是一种"守节"式的忠贞，绝然回避自己作为一个人的全部——建立家庭的需要，情欲实现的需要。实际上，这种"纯洁无邪"是以压抑和扼杀自身的自然属性和封闭个人情感为代价而得到的"空名"！我们已经很难判断这究竟是人物必然的人生选择呢，还是作者刻意追寻的情感境界？至少，可以肯定这是一种时代的产儿——性意识绝对遭压抑的文化背景下人的必然命运。

按照传统的男权观念来衡量，钟雨、冯姨都可被列在忠贞贤淑的"母亲"原型之内，虽然她们不是纯粹意义上的烈妇贞女，冯姨一生结过两次婚，钟雨也曾与原来的丈夫离异，但她们在精神上的贞洁性并不亚于封建时代的"烈女"——她们终其一生在精神上只与世上唯一的男子相互依偎，而且死后也还将去天国"相会"，这种"守节"精神确实使人为之震撼！

古华的小说《贞女》通过两个生活于不同时代的互不相关的人物故事交错重叠而贯通了一种"共通的历史纵深意识"：一个

是清末年少寡妇青玉守节不贞，一个是当今年轻女子桂花不守节却甚为贞洁。青玉虽然有封建礼教、经济因素、深宅大院等等的封锁和束缚，却在与一位私塾先生的不期而遇中失却了贞操，这是自然属性在无边的封建苦海中挣扎的决堤现象，然而它却又因为种种偶然性因素被虚伪地掩盖了；桂花由于不堪忍受丈夫的欺压及性无能而光明正大提出离婚，却遭致众人的唾弃和诅咒，丈夫死后她与车杆子之间经过新旧观念的较量而终成眷属，在他们结婚之夕同居时竟遭到大批人马的“捉奸”，这是一个“清白的”妇人为争取合理合法的爱情和婚姻而受尽世俗偏见劈头盖脑的责难和污辱的经历。由此我们可以窥见，随着历史的推进，男权观念和意识虽已日益丧失了它的外部束缚功能，然而它却已深深地渗透进人们的潜意识之中，成为人们行为的一种非自觉的信念和自觉选择标准。青玉当然算不得“荡妇”，但更不是“贞女”，勿庸置疑她是封建礼教的牺牲品，她的束缚直接来自封建家庭和贞节牌坊等等封建社会的外部形态；而桂花呢？她在丈夫的“看管”下以及自身内心信念的束缚下没有任何越轨行为，但却受尽凌辱和诅咒，左右她命运的是已经瓦解了的封建意识形态留在人们心中的残垣断壁。

钟雨和冯姨与桂花一样，比起封建时代的“贞女”来都要更清白、更光明磊落，她们都是以放弃做人的基本权利以及幸福、快乐而建固了“清白”的灵魂、肉体和名声，实现了一种名符其实的贞洁。也许有人会说，她们完全是顺应自己的感情而终生保持着对唯一爱人的精神之恋的。但实际上她们更多地顺应了某种文化的意志，那就是封建礼教对女人和人的情感追求的要求，在灵魂和肉体上孵着所爱的人的生而生或死而死。正如美国著名社会思想家马尔库塞所指出的：“来自外部的压抑还得到了来自

内部的压抑的支持，因为失去自由的个体把他的主人及其命令都向内投入了他自己的心理机制。"① 钟雨、冯姨等一代人甚至几代人以表面看来高尚无私实质完全否定人的基本权利的道德准绳来衡量限制自我的欲望、情感和言谈举止，从而使封建伦理纲常、野蛮的禁欲主义以及现实政治意识形态对个体人的压迫变成一种自觉的心理约束力，这是悲剧意义的所在。

钟雨和冯姨的形象内涵很快成为一种历史，新时期以后几年中，文学作品里女性性意识的出现替代和否定了这种"无性的爱"的虚假性。梁晓声的《雪城》写了姚玉慧这样一个传统、内向的女性，虽然她是一个束缚很深、禁忌很多、并且还戴着政治假面具的女性，但仍然孕育着生命和青春的骚动。在她成为营教导员以后，因为情感上的寂寞和精神上的孤独，因为缺少抚爱和慰藉，她无法抑制自己的情欲冲动，而冒然向没有文化、粗俗但也不乏憨厚的营长献出了自己的贞洁。这应该说是对传统文学中"母亲"与"妓女"原型的很大突破，梁晓声有意强调姚玉慧是一个人——与男人一样具有七情六欲的女人，从而也肯定了女性情欲的自然正常。然而值得指出的是，姚玉慧是一个内外禁锢都相当坚牢的女性，虽然青春骚动和情欲冲突不可避免，可她总是绝对压抑自己的任何私欲，这种压抑不仅来自她的社会境遇、地位和从小接受的教养，更多地来自她内心的价值标准和道德力量，她的性意识并不是那么容易被唤醒，性行为则更难以形成，况且她面对的营长是那么一个粗糙（各方面都缺乏素养）的男人，既没有共通的志趣，也没有细腻的柔情。因此，这种毫无情感基础的纯生理的性冲

---

① （美）赫伯德·马尔库塞《爱欲与文明》（中译本），上海译文出版社，1987年版，第7页。

动和性行为发生在姚玉慧身上是非常勉强的。

弗洛伊德曾说："性抑制(害羞，嫌恶，同情等等)在小女孩身上比小男孩身上来得更早，也更不受阻碍。她们的性潜抑倾向来得更大，性的部分冲动也多出之以被动之型式。"[①] 美国心理学家更进一步地描绘男女在性方面的区别："男性——不论其刻板的依据是什么——他的兴趣始终专注于性的生理方面。继而，他对神圣的爱情表现出'若即若离'的随遇态度。女性不同，她感兴趣于传奇的爱情，注重她与丈夫间的情感交流而不是生理方面的关系。"[②] 虽然这种鉴定受到一些社会学家、心理学家的批评和怀疑，认为这是一种文化传统造成的"刻板印象"，并断定男女具有同等强烈的性欲，但同时几乎无人否定女性性欲在许多特定历史阶段确实"由于社会与文化原因的影响受到了抑制。"[③] 然而，我们在姚玉慧对营长蓦然萌发冲动时却既见不到女性较强烈的"性潜抑倾向"，也感觉不到她平时那种对简·爱精神境界的追求——对性爱对象情感交流的向往。而这里存在着一种较为明显的现象：梁晓声在对那种"无性的爱"的反拨时不自觉地倒向"无爱的性"的仓促。姚玉慧与钟雨和冯姨不完全相同，这倒并不主要在于她们是两代人的区别，而最根本的是梁晓声写作"雪城》时以更人性的眼光去审视那个刚刚过去的时代的生活。但是，就在这种更人性的眼光中却缺乏一种更深远的历史和

① [奥]弗洛伊德《爱情心理学》(中译本)，北京，作家出版社，1986年版，第97页。

② [美]珍尼特·希伯雷·海登和B.G.罗森伯格《妇女心理学》(中译本)，昆明，云南人民出版社，1986年版，第247页。

③ [瑞士]费盖尔·哈林《爱的剖析》(中译本)，延边大学出版社，1987年版，第176页。

文化的洞见。

这种仓促当然不止存在于梁晓声的作品中，不少男作家更多地注重女性内心冲突中与男性相似的肉欲的一面，是一种值得注意的倾向。张贤亮笔下的马樱花、黄香久都是情欲的象征，《白涡》中的华乃倩最终在周兆路的心目中也完全成为肉欲的指代，不知这是作家的男权心理作怪，还是人物不可抑制的男权欲念的倾泻？反正这已绝不仅仅是个别的创作现象或人物个性问题了。

在此我们想回顾一下邓友梅写于五十年代的小说《在悬崖上》，这是一个比较原始的类型胚胎。男主人公是个有妇之夫，当加丽亚这个混血儿带着奇异的性格和与众不同的举止出现在他面前时他被强烈地吸引住了，直至最后与糟糠之妻发生龃龉，欲与加丽亚结为配偶，而加丽亚却突然郑重宣称自己并不想与任何人结婚，致使男主人公的精神世界几乎崩溃，从而彻底清醒——与妻子重修旧好，并深深地痛恨加丽亚，怨恨她的无情无义，否定和批判了她水性扬花的品格和及时行乐的处世态度。男主人公对这段恋情忏悔道：我"象一个参加长途竞走的人，半路上贪恋一株新异的花草，忘了路标的指示，走起弯路来了。"[①] 小说题名为《在悬崖上》，意思很赤裸裸：男主人公生活中遇上了加丽亚这样一个带着"资产阶级生活趣味"的女人，他被引诱而背弃了原有的生活信念，偏离了原来的生活轨道，不由自主地走向了"悬崖"，幸好加丽亚最终暴露了本质，使他很快地看清了"悬崖上"的危险，及时悬崖勒马，重新纳入旧有的生活轨道。这大有以加丽亚这一"祸害"来警世醒世的架势，虽然作品绝对没有涉

① 邓友梅《在悬崖上》，见《重放的鲜花》，上海文艺出版社，1979 年版，第 133 页。

及性这一禁区(这是为当时的文化氛围所绝对不允许的),然而无庸置疑男主人公的遭际是一个性爱故事,人物的性意识是不言自喻的,邓友梅笔下的加丽亚虽然不能说是淫荡和十恶不赦的,但却是忠贞、贤慧的反面——她诱惑了男人而又不能使男人满足,这颇有点"狐狸精"的传统角色色彩,因为整部作品性色彩的黯淡,加丽亚可算一个准"妓女"原型。在这部小说里,无女人的独立人格可言,更无女人随意与异性交往的自由可言,因为好女人必定要忠贞,要洁身自好,尤其不能随意混淆与异性交往的明确界线,而加丽亚却不具备这些传统的美德,处处放浪不羁、随心所欲、我行我素,这在五十年代是很容易与"资产阶级及时行乐"的人生观或极端个人主义等等概念连接在一起的,因而加丽亚的反面性不仅带有传统的道德观,而且还具有一定历史时期的"政治性"。

作品以妻子的忠贞、稳重和朴实作为一种对加丽亚轻浮、自私的对比,这既是对加丽亚的否定,又是一种男权主义的补偿心理:男主人公最终得不到加丽亚这颗"酸葡萄",而回到了忠贞可靠的妻子身边,不论怎么说这是一个极大的心理补偿和抚慰,他虽然没有得到他想得到的,但他毕竟还是得到了他原先"错误地"想要放弃的——这后来被他看做是更可靠的东西,通过这种"妓女"与"母亲"原型的"互补"而达到男权利益的"完满"。

这部作品与《红豆》和《美丽》一样,在反右运动中遭到了种种非议。经过三十多年的沉淀,它所积聚的传统文化渣滓至今看来是一目了然的,加丽亚这个联结古代"淫妇"和后来的"性解放"女子形象的准"妓女"原型为我们提供了颇耐寻味的意义。时代毕竟前进了,现在再也无人去一心一意地赞美节妇贞女了,也无人十足地痛斥荡妇淫女了,然而这些传统原型却并未完全销

"踪"匿迹,"母亲"和"妓女"原型的传统成分被分割成不同的样子塞进一些妇女形象被继续"贩卖",并有很好的"销路",便是一种证明。

张贤亮笔下的马樱花和黄香久是一种完全将"母亲"成份与"妓女"成份揉合为一体的双重人格的形象。她们首先是"妓女"原型的翻版:都是不贞洁的女人,都曾主动勾引和诱惑男人,与不止一个男人保持着"暧昧"关系,马樱花有一个不知父亲的孩子,黄香久则有多次婚变外加私通。然而她们又具有"母亲"原型的品行:当她们一旦深深地爱恋或嫁给某个男人以后,便全身心地奉献于他,在精神上顺从依附于这个男人,并最终在肉体上也忠贞于他。黄香久虽然一度曾因章永璘阳痿而与别人私通,但不论是她自己还是别人都这么认为:"不管她跟多少人睡过觉,她心眼里还是只爱一个人。"[1] 在那物质极端匮乏的境遇中,她为章永璘安排舒适温暖的家庭环境、迎合他的口味为他腌咸鸭蛋、甚至于为了帮助章永璘完成"使命"而给他买收音机,……凡此种种都是"母亲"原型克制、牺牲、奉献、贤良的品行。马樱花也是如此,她不惜自己的名声与好几个男人"周旋",以此换得粮食而"喂壮"了文弱书生章永璘,并克制了感情的流露和生长,鼓励章永璘埋头念书。黄香久和马樱花都不理解章永璘的"理想"和"事业",对黄香久来说章永璘的"使命"直接损害着她的生存利益——章永璘最终为了完成"使命"弃她而去。然而不论是马樱花还是黄香久都倾其全身心的力量来帮助章永璘,这是再明显不过的落难书生得力于贤慧女人的帮助而成就功名的俗套。

---

① 张贤亮《男人的一半是女人》,北京,中国文联出版公司,1985年版,第208页。

马樱花和黄香久这样的形象表面看来似乎是对“妓女”原型的超越，似乎“妓女”原型并非不能达到“母亲”原型的境界，也就是说在生活中没有绝对的“妓女”，也没有绝对的“母亲”，（在此张贤亮创造的自圆其说的女性形象似乎很好地发挥了他奉为至尊的“马列主义辩证法”）。然而遗憾的是“妓女”和“母亲”的成份不论怎样具体地统一在某个形象身上，从根本上来说它们都是传统的男权价值刻度，以此刻度衡量和塑造的女性形象根本上摆脱不了男权主义的缠绕。这种双重人格的形象很容易使人想到这是男权主义随心所欲地编排自身的利益：当男人贪恋性爱时，他们所艳羡的渴望的是妖艳、妩媚、放浪形骸的女子；而当男人需要安稳的家庭时，他们所寻找的又往往是忠贞不渝、痴情专一的贤妻良母。

“妓女”与“母亲”原型不论怎么统一毕竟是两层不同意义的成分，“妓女”原型直接象征着性欲，它以风流、妖艳、下贱、恬不知耻和自甘堕落等等作为外在表现特征，而“母亲”原型则由贤淑、庄重、文静、克制、奉献、牺牲作为品行规则。苏叔阳的《故土》塑造的三个女性形象恰好就是这些特征和规则的遵循个例，其中袁静雅毫无疑义是“母亲”原型，这从她的名字的字面意义上就已体现了，这里我想着重谈谈叶倩如和吴珍。与袁静雅和吴珍的“东方美”相比，叶倩如可谓是新一代的开放型女子，然而她同时又具有忠贞和一往情深的品性，与马樱花和黄香久的形象一样，这个人物完全是作者臆造的结果。叶倩如出场时是个很有个性的女孩子，可是越往后就越“恬不知耻”——她明知白天明不爱她却偏要将爱强加于他，并穷追不舍：她采取种种手段诱惑、威胁、勾引、感染白天明，可惜白天明面对这样一个年轻活泼、长得也颇具姿色的姑娘无所动心。作品还刻意写了叶倩如事

先不经白天明同意而强行住进白天明家中，一厢情愿要求同居，最后舍弃一切随白天明去西藏工作等等故事。叶倩如对此非但不觉有丝毫勉强，而且视之为对爱的主动、大胆的追求。与叶倩如这一形象交相辉映的是吴珍，吴珍二十多年来始终保持着对白天明纯真热烈的爱，无论是被放逐于贫瘠的山区还是远渡重洋，她在精神上和肉体上永远只属于白天明，而经过二十多年的精神苦恋，在白天明的爱已悄然褪色之际，她自己得了不治之症将要辞世之时，竟还能带着处女的身躯和一腔爱国热血回到隔海的祖国与白天明完婚。不论怎么说，这种爱的展示和实现是带有悲剧意义的，虽然白天明最终也得到了真正意义上的男欢女爱，但毕竟他从一开始隔海接受吴珍就是怀着一种完成崇高使命的信念，也就是说，接受吴珍实际上是去帮助吴珍实现他们共同在童年时代建立的梦幻（这一梦幻对白天明来说早已破碎），以了却一个海外赤子对祖国的长久思念，并使她的生命能在有限之日的温馨中度过和休止。在此，白天明想做和要做的都没有他的自我意义可言，他本人已成为祖国的化身、梦幻的化身。那么对吴珍来说，她作为一个海外赤子最终叶落归根了却了她的爱国心愿；而作为一个女人，虽然她的苦恋得到了实现婚姻形式的结果，虽然她苦苦地守身、痴痴地爱恋终于也得到了白天明的回报，但她至死也无从知道白天明接受她的真正意义所在，这不知是她有幸抑或可悲?!

虽然《故土》中三个女性形象的性格与命运各不相同，但她们却有着一个非常一致的共同点：在对同一个男人——白天明的痴爱中既看不到他的任何弱点，也不尊重自身的价值和人格，我们暂且将她们这种一往情深的坚贞不渝称作为“愚爱”。这种男权主义价值尺度底下的“愚爱”与封建专制下臣民对君王的

"愚忠"一样，是不计对象的优劣、错对，不问自身命运前景的悲喜，更不着眼自身的尊严和人格，一句话，没有理性价值判断，而只是一味地"忠"、一味地"爱"。"愚忠"显然是以封建伦理纲常为绝对前提的，而苏叔阳、张贤亮等人的"愚爱"又是以什么为前提呢？虽然他们没有明确阐述，我们还是不难看出这种"愚爱"可以说是对"愚忠"内涵的直接沿袭，它是一种以等级观念为基础的无性的爱。封建伦理纲常要求臣民绝对效忠于君王，苏叔阳和张贤亮等人的作品中仍然隐藏着这样一种根深蒂固的传统偏见，只不过在他们的心目中君王已为"祖国"、"政党"、"主义"及"政治斗争"这样一些至高无上的概念所替代，他们笔下的男主人公都是效忠于此的楷模，而那些女人则是完全驯服和忠贞于这样的男人的"尤物"。

上述男权文化背景直接奠定了中国的"菲勒斯中心"秩序和权力的基本形态：由于女性处于等级社会的最底层，一切社会性活动均与女人无关，女人被禁锁在家庭、性爱等封闭性圈子内。这种秩序主宰生活几千年，致使张贤亮在"男女同工同酬"的现实中依然喊出了："啊！世界上最可爱的是女人！但是还有比女人更重要的！女人永远得不到她所创造的男人！"[①] 这些句末带有感叹号的响亮话语句句都显示着一种"真理"：女人是为男人而生，而被女人所创造的男人则是为更高级的使命活着，男人在需要的时候可以占有女人，在不需要的时候又可轻易地弃她们而去，女人却无法也无权"拥有"男人，"拥有"真正的爱情，她们连争取与男人的基本平等都谈不上，可是仍要去为这种"爱"而作不懈的忘我的奋斗，甚至完全灭绝自我。黄香久在最后与章永

---

① 《男人的一半是女人》，第236页。

璘分手时虽然心里异常清楚他多么的“伤天害理”，却仍然信誓旦旦地对他说：“我以后再不找了，真的不找了，狗跟你说谎！还找谁呢？我命里不该有好男人。找着一个好男人还笼不住，要跑。”[1] 这真大有要为章永璘“守节”的意味。在此男女的等级差异何其悬殊与鲜明！再无能、懦弱的男人也可对女人背信弃义，因为他倚仗着“更重要的”理想和主义；再风流、再出色的女人却最终只能降服于某个男人，不论白头偕老还是露水一宿，她都将在身心上为他“守节”。

尽管中国从本世纪八十年代以来文学流派和风格不断花样翻新，然而这种“菲勒斯中心”意识却无根本改变。在九十年代被称为“新写实主义”的作家杨争光的中篇小说《赌徒》中我们可以看见“菲勒斯中心”意识以更为隐蔽的形式渗透于叙事话语中。年轻女人甘草为了暂时的温饱向一个伙夫班长献出了贞操，并生下一个儿子。在长年的寡妇生活中她身边有两个男人：脚夫骆驼和赌徒八墩，甘草偏偏看不中勤快厚道、痴情专一的骆驼，而独独钟情于疯狂的赌徒八墩。小说这样描述甘草与八墩的关系：

> 甘草自己也不知道她为什么就喜欢八墩。一看见八墩，她就浑身发胀。八墩很野。八墩想和她睡的时候不低三下四求她。八墩一声不吭，把她撂倒就解她的衣服。八墩很有力气。八墩一会儿是蛤蟆，一会儿是鸦子。她是一只兔子，或者是一匹马，她驮着八墩。她想她总有一天要让他娶了她。她说八墩我要你娶我，你一定得娶我，她说得很动情。八墩依然是一只鸦子或者是蛤蟆，八墩不说话。他一鼓作气，

---

[1] 《男人的一半是女人》，第235页。

一直把她弄成一堆快乐的软泥。八墩从她的身上滚下来，躺在她的旁边，这时候，八墩才说我不想娶女人，我养不了，我要用刀子，和麻九搬砖。八墩就这么让她恨不得离不得，让她没有一点办法。[①]

甘草苦苦向八墩求爱："你是我的想头"，"我死也要嫁给你"，而八墩则明确宣告："我的想头是和麻九搬砖头，赢他！"表面看来八墩是个充满了野性的男人，难以与章永璘、周兆路、庄之蝶那些被功名观念浸泡透彻的男人同日而语，但是杨争光却通过八墩对赌博的执著，不仅"弘扬"了八墩那带有原始野性的男子汉气概和力度，更主要的是"弘扬"了传统的"菲勒斯中心"的文化精神，虽然甘草和八墩都是大西北戈壁滩上不开化的"草民"，然而女人终生追求情爱、男人却既需要女人又要有更高更迫切的追求是一条天经地义、千年不变的规律。虽然赌博难以与事业或功名相提并论，但对不同的男人来说其中的诱惑力量、迷恋程度是同样的至高无上和坚定不移。

杨争光以八墩对赌博的执著和甘草对情爱追求的执著为两条主线，而最终以八墩的本性难移和甘草的家破人亡为终结，强烈地暗示着男人的"另有所图"是无可逆转的，女人凭着全身心力量所编织的情爱之梦、营造的温馨归宿最终要为男人所断送。当然，杨争光已没有了张贤亮、苏叔阳等的赤裸裸的男权情感宣泄，他带有很强的悲剧意识叙述这样一个不幸的人生遭遇，然而那种"菲勒斯中心"秩序和逻辑却与《男人的一半是女人》、《故

① 杨争光《赌徒》，见《1991年中篇小说选（第一辑）》，北京，人民文学出版社，1992年版，第259页。

土》、《废都》等一样一目了然：女人们以自己的身心塑造了男人，尽管她们付出了全部的生命力量，最终却连最基本的愿望和权利都得不到兑现。

“菲勒斯中心”意识对不少作家来说至今依然是一道非常强大的“紧箍咒”，使他们远未能达到一种超越世俗实利或偏见的自在自为境界。在商品经济日益渗透于社会生活的各个层面的今日，某些作家为了获得文学名声的更高标价，不惜抬出一些非常陈旧和腐朽的“菲勒斯中心”特色为自己的创作增添“效应”和“效益”。《废都》是很典型的一例，它在知识和文化一落千丈的今日问世，一方面是“落魄者”以“手淫”达到想象快感的作为，另一方面则是一种重返传统陈腐的冒险。贾平凹笔下的几位女性形象线条僵硬而充满朽气，作为明媒正娶的牛月清自然是贤惠、敦厚的象征，虽不乏美貌，却与淫荡、性感、风流无缘，出身贫寒的庄之蝶自然要靠这样的女性主持家政、辅助他功成名就，但他更需要充满性魅力的年轻女子来满足和实现性欲，他既需要像唐宛儿那样放浪不羁的少妇，也需要像柳月那样“含苞待放”的处女，他不仅需要邂逅阿灿那样如雷电或昙花一闪而过的“奇遇”，而且还需要像与汪希眠老婆那样的“柏拉图式爱情”的长年凝视和等待……不论是清纯的处女还是成熟的少妇，她们在庄之蝶眼中全是嚼在口中鲜美无比的“尤物”，弃之而去又无需牵挂的“过眼烟云”，庄之蝶对她们可以见一个“爱”一个，“爱”一个玩一个，而她们则个个都“一心在他身上”。

“菲勒斯中心”话语的特征之一就是编造一个男人天经地义地统治、驾驭、穿梭、玩弄一群女人这样一种天荒地老的故事。《故土》、《习惯死亡》、《废都》等等在此时或彼时引起过强烈轰动效应的性爱故事无不是对“菲勒斯中心”秩序和权力的一种幻化

了的写作，无不是深深扎根于"菲勒斯中心"话语的情感宣泄。现实生活中"菲勒斯中心"权力早已衰败不堪，在世界的绝大多数地区和国家，无论是在法律上还是道德、意识形态上"妻妾成群"都已成为一种昔日辉煌，但那些对此大唱挽歌的人却抑止不住地向往着"再度辉煌"——他们殚精竭虑地炫耀、幻想、夸大"菲勒斯中心"权力，津津乐道于男人的雄伟、强壮，女人的柔弱、坚贞和对男人的依附、屈从。

张贤亮的《习惯死亡》中有一段男主人公的讲演：

> 中国作家经历了一系列苦难，我们的肚子里营养不良而脑袋里却相当充实。有人看我的小说写了一个个爱情故事，以为我在苦难中一定有不少爱情的温馨，而其实恰恰相反。我说我一直到三十九岁还纯洁得和圣徒一样。我希望在座的男士们不会遭遇到我那样性压抑的经历。我的小说，实际上全是幻想。在霜晨鸡鸣的荒村，在冷得似铁的破被中醒来，我可以幻想我身旁有这样那样的女人。我抚摸着她，她也抚摸着我；在寂寞中她有许多温柔的话语安慰我的寂寞。寂寞孤独喧闹得五彩缤纷。这样，到了我有权利写作并且发表作品的时候，我便把她们的形象一一落在纸上。所以，我现在明白了什么是文学。……文学，表现的是人类的幻想，而幻想就是对现实的反抗！[①]

虽然这段话出自一个虚拟中的人物之口，但实际上却是张贤亮、贾平凹们的"心声。"由于长期的文化禁锢和禁欲主义的泛

---

① 张贤亮《习惯死亡》，天津，百花文艺出版社，1990年版，第90—第91页。

滥，成长于1949年前后、成名于1976年以后文坛复兴的那一代作家中的大多数人难以走出“菲勒斯中心”话语的缠绕，虽然他们中不少人在性经验和性行为方面的权益曾被剥夺殆尽，他们在性意识和性经历方面没有几多宽广的幻想天地，而他们从小被灌输的关于男人和女人的概念则直接来自于“菲勒斯中心”意识，他们头脑中的男权意识之丰厚和坚固往往令人惊讶，这与他们在性幻想方面的贫乏和轻浮恰好形成鲜明的对照。在他们笔下，男人永远是强大、雄伟的象征，而女人则永远是天生丽质、柔弱的代名词，随时等待着男性的抚爱、摆弄和宠幸。而想象往往与现实成反比，张贤亮、贾平凹笔下的男人越是被塑造得雄姿勃勃，则越说明随着男权世界的土崩瓦解这种男人形象或男人处境之荒诞可笑；他们笔下的女人越是被涂抹得“浓妆艳丽”，则越说明“菲勒斯中心”绳之以女性的种种准则的虚妄滑稽。

第5章

女性经历和文学创作

第一节 女作家的地位——既是历史的，又是个人的

无论是在哪一阶段和哪个区域的文学史中，对女性作家的创作评价总是偏低，在女权批评出现以前这种现象几乎没有引起任何正视和纠正，人们对此习以为常、视而不见。尤其是在封建时代，女作家的创作本来就寥若晨星，男权传统的价值标准主宰着一切，强胜的男权准则和规范自然是贬低和排斥女性的文学创作的。在“五四”新文化运动开始后，有不少人想重写这样的历史，重估女作家创作的历史价值，有人甚至将妇女的创作视为传统文学的正宗：“因为中国文学是倾向婉约温柔方面的发展，而婉约温柔的文学又最适宜于妇女的着笔，所以我们说，妇女文学是正宗文学的核心……”① 这一论述多少带有溢美色彩，且不论中国传统文学究竟是以婉约温柔还是豪放刚健为正宗，女作家向来未被视为文学大家却是男权时代的事实，即使像李清照

① 胡云翼著《中国妇女与文学》，转引自谭正璧著《中国女性的文学生活》，上海，光明书局，1930年版，第28页。

这样才华超众的女性作家也只是作为正宗文学的一个旁枝——婉约派的一个成员而列入文学史的，在几千年的历史长河中，蔡琰、薛涛、朱淑贞、上官婉儿……是几颗独特却并不十分明亮的珍珠，与上下几千年难以胜数的男性文学家相比显得多么孱弱而微不足道！然而这些稀罕的“珍珠”能留至今日更多地是得益于男权文化“宽容”的缝隙——她们都是相对有一定社会地位和独立性的女性，她们的创作受到当代或后代的男权价值尺度的肯定与默认，但是她们充其量不过是男人文学创作历史的陪衬与点缀，她们没有也不可能达到与屈原、李白、杜甫及苏轼这样一些大文豪并列的成就和声誉，这是以男性为中心的历史所命定的，也是由她们自身性别带来的社会阅历或创作题材的局限所决定的。

我想在评价女作家创作时我们应力图避免两种偏差：既不能以昔日男权文学批评的价值尺度来否定女作家创作从而否定女性处境、经历乃至生存的价值，更不能因循不完全的男权主义文学批评模式，给女作家的创作一种虚设的地位，用各种功利性尺度替代艺术尺度来贬低或抬高女作家创作。

与她们文本的命运相似，她们的人生命运也完全处于男权社会的边缘。女作家缺乏男作家那样的生活范围和社交机会，因而也更少受到仕途名利观念的侵蚀，女作家的创作集中地着眼于爱情、家庭以及人伦关系，而且相对来说女性社会生活与人际关系较单纯，因而怀有更超然和纯真的人生态度。从李清照的文学道路就很能看出这一点。有意无意间她的艺术创作似乎驰骋于一种超越于封建庸俗世态的天地之间，她的诗词几乎都是抒写对自然景物的热爱和离愁别绪，具有一种超俗的品格。然而这毕竟是一种非个人选择的限定，这种限定迫使李清照

以及所有男权社会中的女作家只能将写作的着眼点置于女性自身。

许多女性作家，尤其是在完全的男权时代，由于个人生活的压抑和坎坷，不自觉地以写作来宣泄个人情感，从而拥有一个展露自我的场所，实现自身的生存价值。中国近现代的一些女作家之所以将文学创作视如生命般宝贵的事业，其中有不少人是将这种情感宣泄的需要妄称为对文学的热爱和献身，虽然这与一些男作家将跻身于文学殿堂等同于获得功名利禄的观念相去甚远，但它对艺术同样不是怀有一种严肃纯洁之情，缺乏起码的献身艺术的素质和品格。应该说，没有哪位文学家和艺术家的创作冲动和意图是纯粹的"为艺术而艺术"的，但是缺乏献身艺术自觉的作家和作品的地位和价值迟早会遭到质疑的。

美国女权批评家吉尔伯特和古芭所描绘的西方十九世纪的女作家可能是那种文化形态中最为形象的女作家特征：她们"把自己的病痛、疯狂、厌食、对旷地的恐惧和瘫痪症铭刻在自己的文本中。"[①] 古今中外的文学史上不少女作家往往采用自传体或书信体的写作形式，在语言和结构上缺乏精雕细琢、千锤百炼的功夫，就像波伏娃所指出的，她们"在谈话中，书信里，甚至私生活的日记中坦白一切。如果她有一点野心的话，就从事写回忆录，或者把她的一生写成一本小说，在诗词中吐露心声。""业余的女作家们则认为文字只是人与人之间交流思想的方法，一种向别人倾诉自己的工具，只需要直接表达自己的感觉。"波伏娃强调"这样的人很少会百折不挠地将自己贡献于文学艺术事业，

---

① 引自王逢振等编译《最新西方文论选》，桂林，漓江出版社，1991 年版，第 271 页。

即使能闯入文学大门，将来也会继续在自我陶醉和自卑感之间分裂，因为她们不能忘记自己。”[1] 波伏娃在此所说的这些女作家只一味地利用文学来炫耀和发泄自我，因为她们不会对文学艺术本身有什么贡献，也不会有任何创造精神——创造的含义并非是肤浅的标新立异或自我感觉上的与众不同。女权批评进一步发展和补充了波伏娃的论述，她们认为，那些生活在一个男性占绝对统治地位的社会结构内的文学女性，不可避免地会陷入一种特别的文学陷阱之中，因为她们不仅被封闭在祖先遗留下来的由男性建造并属于男性的大厦里，而且被禁锢在由男性创造的艺术之宫和小说之殿内，她们反对女性在男性大厦里亦步亦趋，呼唤女作家将注意力集中在女性经历上，从男性作家不屑一顾的或是被他们歪曲了的女性生活中发掘出某种深刻的意义来，希望产生具有鲜明女性特色的作品来。[2] 女权批评提醒女性作家注意两个方面：一是应该注重女性独特的经历和感受，尽力超越男权社会的种种价值标准，专注于开掘为以往历史所忽视而现实生活中大量存在的妇女题材，女性作家没有理由回避这一点而与男权主义文学准则相认同；另一方面是女性作家应尽力避免直白、简单的宣泄型创作方式，而深入挖掘女性经历和感受中最本质的东西，使之成为人类精神财富的一部分。

历代的不少女作家由于以排遣和释放心中的积郁及缠绵为写作目的，缺乏对文学的文体自觉，缺乏在艺术形式上有所建树的信心，因此对这样的作品很难从篇章结构上深究。这也是导致

---

① 《第二性——女人》(中译本)，第498—500页。

② 参见桑德拉·M·吉尔伯特和苏珊·古芭合著的《阁楼上的疯女人：女作家和十九世纪文学想象》，纽黑文，耶鲁大学出版社，1979年版，第121页。

历来的文学批评大多从社会学角度而很少从文学结构上研讨女性文学的重要原因之一，因为文学创作本身不着眼于文学结构、语言的创造，批评也就无从在此方面作过多的评论——一种与作品的沟通。

新时期以来活跃于文坛的很多女作家都是从抒写自我感受和遭遇起步的，也就是说，有不少女作家的处女作和成名作是以自身吸引人的经历或阅历为基本素材而构成的，例如：遇罗锦的《一个冬天的童话》、《春天的童话》、戴厚英的《人啊，人》、《诗人之死》以及张洁的《爱，是不能忘记的》等是最显著的例子。有些女作家更含蓄一些，将自身的某些经验作为一个模糊的原型，使之投射于作品，将笔力更多地放诸抒写自己所熟悉的那部分人的经历和情感，像王安忆的“雯雯系列”和张辛欣、张抗抗的某些作品。不能否认有些自传体小说或纪实性小说所引起的社会反响或“轰动效应”是强烈的、积极的。但这并非文学的成功，更非文学的目的。从严格意义上来说，这样的文学创作极易陷入陈述和表现自我的泥淖，当然这首先取决于作家个人的文学素养和水平。

文学是一种非常复杂的创造性劳动，它需要以现实生活奠基，但它更需要作家用文学的眼光去选择题材和叙述形式，用文学的手段去创造人物形象及故事。长期以来我国文艺理论界由于将文学反映生活这一原理作为文学创作的金科玉律，片面或极端地理解创作与生活的关系，理所当然地视文学创作为对生活的如实记录、对时代精神的被动反映，甚至是对政治口号的直接诠释，文学在相当长的时期中丧失了它独立的个性、功能及品格，而沦为摹拟生活或表述政治信念的工具。文学史上常有这样的现象：某些女作家（当然绝非仅仅是女性作家）在写了一二篇

成功的作品之后就销声匿迹了，或是满足于吃“老本”，将“自我”的故事一再地重复给读者，她们没有开辟新的领地的勇气和力量。以往的批评大多将此归结为“缺乏生活”，认为那是作家的生活积累不够丰厚所致，认为只要作家“深入生活”便会不断写出好作品，事实上绝非如此简单。1976年以后，新的理论观点不断涌现，在反对文学对生活直接描摹的同时，真实地表现自我情感和情绪（包括人的本能欲望）的观点一时成为新的中心议题，而实际上后者与前者同样将文学作为一种类似照相机、录音机和摄像机的记录工具，同样是强调“再现”，不同的只是一个强调再现现实世界，另一个强调再现个人内心世界而已。1976年以后出现的一些女作家的文学创作大多在不同程度上受到这种背景的影响。当时的整个作家新秀群体是在文化废墟上崛起的，缺乏年长日久的文化积累和深厚的艺术修养，长期禁锁的国门一旦打开，面对五光十色的外部世界，重压之后带有强烈逆反意向的大多数男女作家极为容易地与西方现代派文学中的表现或宣泄个人情绪的文学主张和观点相认同，最典型的例子就是七十年代末弗洛伊德学说一时风靡于文学界和艺术界。弗洛伊德在他的许多心理学和精神分析学著述中反复表述文学创作是作家未能得以实现的梦幻的重写这样一种观点，这就恰巧印证了当时不少作家的创作实践与感觉。

弗洛伊德从他的精神分析学角度功利主义地对待和分析文学现象，他将文学艺术看作是人的一个避难所——通过文学渠道人们可以使自己的潜意识以及一些无法实现的欲念得以正当的输出和释放，保持精神上的平衡和健康；人通过对文学的创作或欣赏，从而在想象或梦幻的境地中通过对痛苦的玩味以达到解脱痛苦的目的。在弗洛伊德那里文学沦为精神疗法之一。弗

洛伊德是在一种较低层次上将文学理解成人类的低级精神活动，而没有从更深入更高明的研究角度去把握文学创作的真实内涵。处于刚刚从文化愚昧和禁忌中走出来的中国男女作家与这种理论观念有一拍即合的默契是毫不足怪的。

著名的艺术符号理论家苏珊·朗格曾严格区分了自我情感宣泄与艺术创作的界线，她指出：

> 一个艺术家表现的是情感，但并不是象一个大发牢骚的政治家或是象一个正在大哭或大笑的儿童所表现出来的情感。艺术家将那些在常人看来混乱不整的和隐蔽的现实变成了可见的形式，这就是将主观领域客观化的过程。但是，艺术家表现的决不是他自己的真实情感，而是他认识到的人类情感。一旦艺术家掌握了操纵符号的本领，他所掌握的知识就大大超出了他全部个人经验的总和。艺术品表现的是关于生命、情感和内在现实的概念，它既不是一种自我吐露，又不是一种凝固的'个性'，而是一种较为发达的隐喻或一种非推理性的符号，它表观的是语言无法表达的东西——意识本身的逻辑。①

她嘲笑地诘问：嚎啕大哭的儿童恐怕比一个音乐家表现出更多的个人情感，可谁又会为了听这样的哭声去参加音乐会呢？

文学创作是基于现实生活的创造性劳动，它主要得靠作家去构思、想象、安排故事和人物命运，而不是摹拟和照搬现实生

---

① [美]苏珊·朗格《艺术问题》(中译本)，北京，中国社会科学出版社，1983年版，第25页。

活，更不是仅有"生活"或阅历就可以一劳永逸地写下去。如果说往昔女性作家在这方面尚未达到完全自觉还可归咎于社会和历史环境——外界更多地限制了她们的生活视野，但对仍然患有这样毛病的现代女性作家来说，则直接与自身的文学素养和个人精神境界有关。艺术有它独立的、内在的规律，艺术家除了表现现实生活的意识之外，还应在自己的作品中创造一个本质上区别于现实生活和实际经验的世界，在这个艺术世界里他必须放弃自我——摆脱自身感情、经历等等自我因素的纠缠，而与艺术规律及更广泛的人类情感相拥抱。但是，我们的许多女作家却迟迟难以走出自我，不断地再现和重复着自我，以致除自身以外人人都不无腻烦，她们或是过多地囿于自身的遭遇和经历，或是过深地沉溺于自己的梦想和追求，在文学创作中不断重复和演绎她们自我的故事与梦想。

吉尔伯特和古芭在《阁楼上的疯女人》一书中将女作家"视之为被驱逐的、被剥夺的、被排斥的圈外人。在她们看来，女子写作的本质和'差异'就在于它对自己'身为女子'不胜烦恼甚至痛苦。女作家体验到自己的性别是令人痛苦的障碍，或者甚至是催人衰老的无能。"[①] 在此女权批评描述了女性性别对女作家构成"障碍"的严重性，它既从本质上有别于生存在同一男权文化体系内的男作家的地位和处境，又使女作家在文学想象和写作上受到极大的限制。女性以及女作家这种传统深远的文化背景和渊源我将在以后的两个章节中进一步阐述，这里我想着重讨论的是，女性写作的本质和差异使一些女作家受到的极大限制。

---

① 王逢振等编译《最新西方文论选》，桂林，漓江出版社，1991年版，第271页。

文学忌讳模仿生活和别人的创作，也忌讳自身的重复，不自觉的“女性唠叨”致使她们的文学创作趋于逊色或失败。当然，文学创作中的重复——自我抄袭现象绝非是女作家作品的一种弊端，这在一些同样不很高明的男作家笔下也比比皆是。

张洁初登文坛时写过不少带有“理想主义”色彩的爱情故事，如今她本人可以说早已抛弃了那种故事模式乃至“理想主义”本身。但是在此我们仍不妨讨论一下这种模式。首先，在《爱，是不能忘记的》这篇小说中，张洁在情感及情绪上与主人公靠贴得过于紧密，这的确是一个令很多人都能感觉到并疑惑作家是否写自己的事实。这种情感上的倾向使作家很难在深度和广度上创造出超越现实和时代的作品来。有人指出张洁的“恋父情结”对她创作的影响，由于她幼年失去父爱，而在内心深处始终编织着关于父亲的美好梦幻，这种梦幻非自觉地从她的笔尖流向了作品，形成了一种张洁按自己的理想设计出来的“老夫少妇”的婚姻或爱情模式。在《爱，是不能忘记的》以后的诸多爱情故事的写作中张洁仍在不断重复这一基本模式——以一个年轻、纤弱、典雅的女子与一个年长、宽厚、深沉的男子的相互吸引和爱恋为故事基本线索，《波希米亚花瓶》、《沉重的翅膀》中的一些片段都是如此，直到她 1983 年 5 月写作《七巧板》时，从尹眉与袁家骝的爱情关系上仍然可见这一情结。张洁在文学创作上的这种简单重复现象不能不令人深究她意识深层长期隐埋着的梦幻及追求在文学写作中的直接倾泻。

文学不应该是现实生活的写照，然而却又往往是现实生活的某种折影，张洁是有意抑或无意识地通过这种“折影”的作用而流露自己心灵深处的某些痛苦、快乐或其他等等？公允地说，张洁的这种创作现象似乎是她的一种不自觉的情感偏爱，或者

说是隐藏于她意识深层的一种情感追求直接在文学创作上的倾泻，这是一种没有经过深思熟虑 深刻反省的、非自觉的情感过程。

近年来普遍受到好评的青年女作家铁凝从农村的老农、村女着笔一直到近两年对妇女和市民精神世界的探索，显示了她既平易而又不断地道出新故事的文学才能。可以说，在铁凝的文学创作中似乎不存在我们上述的“女性宣泄”，可是如果仔细阅读她 1986 年以前的作品也不难发现，她笔下的人物形象或故事细节也往往有重复之处。例如，她作品中出现的“我”，往往是个“诗歌编辑”或诗人，这个“我”对自己的地位身份多少带有一点优越感；（见《罗薇来了》、《小路伸向果园》、《喜糖》、《东山下的风景》、《没有纽扣的红衬衫》等）。从铁凝在许多作品中所倾注的感情看，她极喜爱像香雪那样纯真、沉静、多少还有点倔犟、不那么伶牙俐齿的农村姑娘，从《夜路》、《不用装扮的朋友》、《小酸枣》到《哦，香雪》，可以说在铁凝作品中存在着一种与王安忆的“雯雯系列”相仿的“香雪系列”，而与“香雪型”相对立的似乎是像凤娇、朵儿、杨伏秋和韦婉这样一些伶牙俐齿、工于心计、装腔作势的女性。令人注意的是，在铁凝早期作品中哪怕是个极其细微的“道具”或描写也会反复出现，例如，香雪十分向往的、费了很大周折才得到的那个“塑料泡膜，有一块吸铁石”的铅笔盒在时隔两三个月后写作的《没有纽扣的红衬衫》中再次出现；还有像“掩藏在大山那深深的皱褶里”原是一句很有新意且形象性很强的语言；农村姑娘形容女表的小巧为“指甲盖儿大小”也是一个极新鲜活泼的词语，可当读者在另一篇文章或作品中再一次读到完全相仿的语句时总免不了会有一种遗憾。这里有一个最简单的道理：文学需要创新，哪怕是一个细微末节。

当然，话又说回来，语词和细节的重复似乎很难以“女性宣泄”来一言以蔽之，然而它们确与“女性宣泄”不无关联。在此我想引用一段英国著名女作家弗吉尼亚·伍尔夫的话作为本节的结束语：

> 昔日妇女小说之优点，往往在于其天赋的自发性，就像画眉八哥的歌声一般。它不是人工训练的，它纯然发自内心。然而，它也往往象鸟儿啁啾一般唠叨不休——这不过是洒在纸上的闲话，留着待干的斑斑墨迹而已。在将来，有了时间、书籍和屋子里属于她个人的一隅之地，文学对于妇女而言，和对于男子相同，将成为一种需要予以研究的艺术。妇女的天才将受到训练而被强化。小说不再是囤积个人情感的垃圾堆。与现在相比，它将更加成为一种艺术品，就象任何其他种类的艺术品一样，而它的各种艺术手段和局限性，将被人们加以探讨。①

第二节　从宣泄自我到自我的隐匿

女作家作为一种特定的社会角色，并非是一种千篇一律的存在，尤其是在当今各种社会观念处于不断更新的世界里，女作家甚至不是作为群体更非某个集团或阶层而存在。然而在男权传统力量尚强大或仍然残存着的文化境遇中，女作家作为一种

---

① 弗吉尼亚·伍尔夫《论小说与小说家》（中译本），上海译文出版社，1986年版，第58页（着重号为本书作者所加）。

特定的社会角色确有一定的研究意义，抛弃性别成见的研究不仅具有社会学价值，同时也将促进文学创作的发展。

就如我们在前一节所述，切开某些历史时期的女作家创作的横断面，我们不难发现她们患有的一种通病——过多地沉溺于自我宣泄。这是女性自身的弱点及文化环境的压抑所致，可以称作一种女性集体无意识，这种无意识源远流长。纵观中国现当代文学中女作家创作的状况，自我宣泄的现象固然并未完全绝迹，但值得注意的倒是另一种倾向正逐渐滋长并影响着一些较为杰出的女作家，那就是对自我的隐匿：由关注女性自身命运和生存状态起步，逐渐转向其它题材或写作角度，由对自我的大胆、直率的剖露而转向对自我乃至女性经历和感受的隐匿和回避。

丁玲是现代文学史上屈指可数的杰出作家之一，在她一生的相当长的一段时期内曾为妇女的生存和遭遇的不公而呐喊。在近二十年的时间里，丁玲积累了作为女性的艰难坎坷的个人经验及对女性群体孜孜不倦的思索，开辟了一个独特的文学视角和天地，表达了她向传统文化价值观念挑战的勇气和力量。她的文学和人生历程横跨好几个不同的历史时期，她分别以各种不同的文学面貌出现于各个不同的时期，在经历了政治风雨的无情吹打之后，作为女性的丁玲在自我个性方面显然一再地退却和萎缩，并且影响了她晚年文学创作的深度和力度。这是非常耐人寻味的个例。虽然丁玲和她的某些老友一再声称或为之作证："莎菲"并非是丁玲本人，《莎菲女士的日记》更不是丁玲自我的写照。但是，任何稍稍了解丁玲经历和个性的人，尤其是读过她写于 1931 年的《莎菲日记第二部》的读者，几乎都可以肯定《莎菲女士的日记》反映了丁玲自我个性的一种执著追寻，而晚

年的丁玲之所以竭力否认这一点，恰好是企图回避和否定这种自我个性的追寻。从《梦珂》到《莎菲女士的日记》乃至《韦护》，丁玲都沉浸在这种自我追寻——一种女性的追寻之中。然而时代的风云无情地卷袭消融着这种孱弱微小的自我，况且丁玲并不甘于孱弱和微小，她要充实和扩张，胡也频的政治生涯，尤其是胡也频的死为丁玲打开了另一重人生和文学的大门，丁玲似乎是不由自主地步入了左翼文学运动——她不仅把笔触伸向城市中下层女性的生活，而且还试图描摹更广泛的贫苦人们的命运——无性别意义的工人和农民，因而产生了《阿毛姑娘》、《田家冲》、《水》、《法网》、《杨妈的日记》、《奔》等等充满了丁玲式的冷峻辛辣而又热情奔放的现实主义作品。然而，此时的丁玲并未完全放弃女性自我的追寻，在进行这一类文学创作的同时她依然还有"自我追寻"那一类型的作品问世：《一九三〇年春上海》、《庆云里中的一间小房里》和《莎菲日记第二部》等。此时的丁玲犹如一个本色演员转型成性格演员，如果说她最初的作品显露了她质朴而坦诚的自我，那么这时已渐渐展示出她作为一个小说家的艺术才情和天赋。表演艺术中有本色演员和性格演员之分，文学创作上同样也有"本色"和"性格"的区别，按个人经历创作的作品可划入"本色"，并非一切"本色"都不值一提——有许多古今中外的自传体小说被列为世界名著。但是对一个作家来说，在进行"本色"创作的同时，还能出色地进行"性格"创作，驾驭各种题材、故事和人物形象，无疑需要具有更丰厚的艺术才情。像丁玲这样的女作家可说是不乏才情的，因此，三十年代中期当她结束三年囚禁生活，重操旧业时，依旧以敏锐感觉捕捉自我，同时，更多关注于广泛的社会生活。1936 年以后她生活于共产党领导的敌后根据地，一方面她写出了一些随军出征的报告

文学和讴歌解放区进步与光明的故事，另一方面她又以那敏感而柔韧的女性心灵对现实表达了一种女权主义的困惑和批判，此时的丁玲既尖锐辛辣，又深邃老成。短篇小说《东村事件》(1937年)、《新的信念》(1939年)、《我在霞村的时候》、《在医院中》(1940年)、《夜》(1941年)是这一时期丁玲的力作。虽然它们没有"梦珂"和"莎菲"时代的那种坦露的自我写照和宣泄，却凝聚着丁玲种种人生和文学思考的甘苦。据丁玲自述，《我在霞村的时候》的故事框架取自于一个她听来的真实的女性经历，从作品的字里行间我们却分明能捕捉到丁玲自己内心的憾缺和信念。如果没有那几年饱尝屈辱的幽黯的拘禁生活，如果没有女权主义思想和价值标准的支撑，很难想象丁玲能从这一听来的小故事里发掘出如此这般丰厚的意义来。完全可以假设，面对贞贞的经历和故事，在其他作家笔下文学描述的情形将会完全相异或相反，《我在霞村的时候》在众多的反映抗日斗争生活的作品中确是独树一帜的。《新的信念》讲述的故事与《霞村》颇为相近，一个儿孙满堂、五十多岁的老太婆在日本鬼子进村扫荡时受到了残暴的蹂躏，面对这种痛苦的经历和记忆，老太婆并未被传统的价值观念所压倒，她向人们袒露、控诉这种惨无人道的被蹂躏的屈辱与痛苦，唤起人们对敌人的仇恨和斗争激情。丁玲用几近冷酷的画面展示了老太婆那烙满了伤痕而又奔涌着热血的倾斜了的内心世界。此时的丁玲积累了多年艰难坎坷的人生经验以及对女性命运孜孜不倦的思索，开辟了一个独特的文学视角和天地——以她对女性经历的热情关切和深切体验去描摹那些在日军铁蹄下挣扎着的普通妇女的不幸和坚强，表达了她坚持不懈地向传统道德价值观念挑战的勇气和力量。

丁玲从小就沐浴在"五四"个性解放的浪潮中，虽然她起步

从事文学创作之时正值中国社会处于最黑暗的年代，然而由于教养和性格所致，她始终追寻着自由的个性并拥有一个丰富的内心世界，即使在三十年代她置身错综复杂的政治斗争中，这种人生的“本色”仍然没有改变。在中篇小说《韦护》中丁玲在展示革命工作和信仰对韦护生命的主宰的同时，对他放弃和压抑个人幸福仍表达了深深的遗憾。当时，在丁玲的眼中，革命和爱情都是美丽可爱的，然而当两者难以兼得，必定要选择其中之一时，究竟是要革命还是要爱情？丁玲并未像当时的许多左翼作家那样作简单的判断和取舍，她既对韦护和丽嘉寄予深深的同情，又不无痛惜地道出了他们人生中的本质性缺陷。实际上，这反映了丁玲自己对革命和爱情难以两全的极大困惑，广义地说，是对追寻个人幸福和为更多人的幸福而牺牲自我这两者相矛盾的困惑。1936年以后的生活使丁玲再也无暇顾及这种空泛的自我追寻了，然而丁玲也并未像一般肤浅的作家那样随波逐流或人云亦云，在最初的五六年间她依然保持着往日鲜明的个性，立足于自身或女性本位，面对和开掘新的生活，直到四十年代末期写《太阳照在桑乾河上》时，丁玲才基本放弃这种立足点，虽然在她对黑妮、董桂花及羊倌老婆等等的同情中依然可以辨认出丁玲式的女权观念与价值取向，然而，丁玲对于这种由来已久的立足点已失却了往日的炽热和执著。

显然，《太阳照在桑乾河上》着力描绘的是一幅史诗性画卷——全体穷苦人的翻身历程，而不是女人的翻身历程。黑妮或董桂花等作为个人，尤其是女人的经历和故事是不完整、不深刻的，在整部史诗性作品中显得过于柔弱，与贞贞、陈大娘等同样是普通的农村女性相比，似乎缺乏一种内在的刚毅和自强，相形之下不免黯然失色。从小说情节和人物的大体构造中，我们可以

看出丁玲已由激进的女权主义转向与主宰我们生活的政治意识形态相认同。《太阳照在桑乾河上》可以说是一部开中国农村社会主义化运动题材之先河的长篇巨著，它的基本人物都是按阶级层次划分的，它所表述的基本思想和基本故事情节都为以后的农村生活小说提供了一种蓝本或模式，这之后从土改到合作化直至人民公社化时期有关农村的长篇小说，这种基本思想、基本情节乃至基本的人物谱系都没有改变。《太阳照在桑乾河上》的成功表明，丁玲的创作已完全放弃了女性自我的基本立足点而纳入正统文学的轨道，成为这一历史阶段中那支浩荡的文学大军队伍中的出类拔萃者。这一方面标志着丁玲政治素质和艺术才情更趋辉煌和成熟，另一方面也显露了她女性自我的隐匿和衰竭。尤其值得注意的是，丁玲在这部小说中塑造了不止一个“狐狸精”类型的女人形象，女巫白银儿不用说，即使对某些着笔很少的坏女人丁玲不仅鞭挞了她们在政治上的败坏，也以准世俗的笔墨奚落和贬斥她们的“妖艳”、“放荡”。例如，丁玲对地主江世荣的老婆这样刻画：

> 这个妖精一样的女人，又瘦又小，吊着一双老睡不醒的眼睛，背脊上披着一绺长发。原来她是一个邻村的破鞋，在江世荣做甲长的时候便搬过来了，也没有三媒六聘，也没有坐轿骑马，就住在一起了，算是他的老婆。她在村子上一天到晚串门子，牵马拉皮条，不干好事。[1]

---

① 丁玲《太阳照在桑乾河上》，北京，人民文学出版社，1955年第二版，第178页。

这样的笔法对三十年代末和四十年代初的丁玲来说是难以想象的，那时的丁玲不会以女人的外表打扮来判定她内在的价值，更不会以“破鞋”或没经过“明媒正娶”而同居作为一个女人的“罪状”。这部小说在故事题材和叙述角度等多侧面体现了丁玲女性意识的淡化，在人物命运的安排和角色判断方面则体现了她女权思想的退化。

五十年代的政治风雨使丁玲消失于文坛达二十年之久，在她复出后发表的第一部小说，也是复出后唯一的一部著名中篇小说《杜晚香》中，则既无意触及女性生存的意义，更回避自我存在的价值，甚至与她早期激进的女权思想和意识相悖了。

丁玲的这种变化并不是一个特殊或罕见的现象，不少与她同辈的女作家都有类似的文学经历。陈学昭、郁茹、袁静、杨沫……这些几乎生长于同一历史时期又都在五六十年代名扬四方的女作家，虽然她们的文学成就和声誉各有高低，但似乎都有一条从自我追寻和宣泄到自我隐匿的轨迹。在此我将简略地论述一下。

陈学昭是一个比丁玲年少两岁的女作家。她在17岁时曾为报刊写过一篇征文，题目是《我所希望的新妇女》，这可以说是她的处女作，从此开始了她的文学创作。她前期主要从事散文写作，那些散文大都是抒写个人经历和内心感受，表达了一个忧郁寂寞的女性心灵苦苦挣扎向上，从而使她成为“五四”以后颇有影响的一位散文作家。在留学国外期间，她在学习的余暇又写出了一些类似的散文和小说。回国后很长一段时间却很少有作品问世。从她早期的散文、杂感写作中明显地表现出她以文学创作来表达女性自我苦闷、困惑及追求的自觉意识。1947年陈学昭在酝酿了多年以后终于写出了著名长篇小说《工作着是美丽的》

(上卷),这部小说以作者本人的经历为蓝本描述了一个知识妇女追寻自我存在价值而付出的代价和走过的坎坷历程。我们通过陈学昭的许多回忆文章或杂记可以肯定,这是她的一部自传体小说,它为我们展示了一个女性在爱情、婚姻以及整个人生中的憾缺、波折及不幸,表现了处于传统和现实挑战之间女性既可悲又可喜的双重性,揭示了处于崩溃边缘的男权意识和行径的卑劣。可以说,它是"五四"以后女性追寻个性解放的尾声。然而,整部作品在篇章结构及语言文字方面都显得过于零乱而杂芜,缺乏一种精雕细琢的技巧。它几乎没有作者对人物命运和故事情节调动的自主性可言,而是一味任由真实经历和事件牵着走。尤其是在她的两本回忆录《天涯归客》和《浮沉杂忆》出版后,读者更感觉到与其读她的小说还不如看回忆录更真实、亲切。特别是小说的下卷和续集的文字更几近于杂记和杂感,它们道出的自我感受和真知灼见也极为有限。解放以后,陈学昭像许多作家一样去农村基层深入生活,从而写出了小说《土地》和《春茶》(上卷),由于作家本人与农村生活存在着情感隔阂,又不像丁玲那般才华横溢,所以这两部小说问世后一如泥牛入海。1957 年也是因为政治原因,陈学昭消失于文坛长达二十多年,在被放逐的艰难岁月里她仍然专注于写作《工作着是美丽的》(下卷),1979 年当她复出时出版,并继续写作"这部自传体长篇小说的续集"。可是,由于时代和政治境遇的变迁,"下卷"和"续集"都已偏离了原先的主题思想,明显地成为才情已尽后的肤浅平庸之作了。

在四十年代还有一部著名的描述知识女性追寻和确立自我经历的小说——郁茹的《遥远的爱》,它用抒情的笔触刻画了罗维娜内在的自强精神。解放以后,郁茹却只能写作儿童文学作品了。袁静也是如此,在解放区期间她曾与人合写了名震一时的

《新儿女英雄传》，但以后却只能为孩子们写一些小故事了。这里丝毫无意贬低儿童文学的写作，也无意对她们这两类作品作孰高孰低的区分，而是旨在表明在那段特定的历史时期儿童文学相对其它体裁或题材的写作具有较大的保险性，不能说这是某些作家（包括一些女作家）选择或转移至儿童文学领域的唯一依据，但它很可能是一个重要的甚至隐秘的动因。

这些曾经与她们自己作品中女主人公一样有着曲折丰富的人生经历的女作家，何以在她们成名之后却难以表现和发掘女性新的自我了呢？如果说丁玲、陈学昭的变化更多地是自觉地放弃了对自我孜孜不倦的追寻，而更年轻的一些女作家则直接成长于自我意识匮乏的时代。以杨沫为例，她所以能写出《青春之歌》，在很大程度上取决于她处于风华正茂的年代拥有一个鲜明而瑰丽的"自我"，但随着青春的逝去，这种自我逐渐消蚀和褪色，再难写出新的动人故事，而作为一个作家的杨沫又不能辍笔，因而其后的不多作品就只能重述以往曾打动过人们、再次被作家和读者咀嚼却索然无味的故事。

作家的头衔像枷锁一样束缚着这些女作家——这种现象前所未有地严重存在着，迫使女作家们走进宣泄至隐匿的窄道。一些比丁玲更早成名的"五四"前后的女作家几乎很少出现这种现象。如冰心、庐隐、陈衡哲、袁昌英、冯沅君、凌叔华、苏雪林等等，她们的写作生涯要潇洒得多，虽然她们中绝大多数人也是从写女性经历起步的，但是并未滑向一种极度的宣泄，也未隐匿自我。她们中除庐隐盛年早逝外，许多人后来将主要精力放之于学术研究、教学或绘画等等方面，或者时写时缀——在她们愿意写作的时候则写作，在不愿写作的时候则搁笔。而以丁玲为代表的第二代女作家则比前辈沉重得多，她们在一种席卷而来的政治

主导意识形态强力控制下，相当长的时间里连选择题材、人物形象的自主性都丧失殆尽，甚至连写作权利都被剥夺，因此隐匿自我便成为一种不言而喻的必然了。

在丁玲那代女作家中似乎只有一个人是“逃脱”了这种程式化的写作和人生轨迹的，那就是萧红。众所周知，萧红在个人感情和婚姻生活方面充满了戏剧性的曲折和多难，可在她短促而又丰富的文学创作历程中却很难寻出这方面的蛛丝马迹。如果说她作品中存在着某种“自我”——她那贫穷闭塞却又美丽静谧的故乡，她那不无寂寞而又温馨的童年，她那穷困潦倒的流浪生涯，……这些经验和记忆都沉浸在一种“彻悟与悲悯”[①]之中，她通过自身对人生世态的敏锐感受和深刻感悟“终于同鲁迅站在了同一地平线，达到了同一种对历史、对文明、对国民灵魂的过去、现在、未来的大彻悟。（钱理群语）”[②] 萧红虽生性敏感怯弱，可在创作上却有着“直面真正的人生”的勇气和智慧，足令绝大多数同辈和后辈敬佩的是，在她个人生活极为孤寂不幸、重疾缠身之时，却能把握住个人低落的情绪，写出非同一般的作品。作为一名女作家（而且是一位在个人生活上相当不幸的女性）萧红没有在她的作品中沉溺于个人的情感和经历，更没有随意放纵和宣泄自我，这不知是她具备了一个成熟的文学家的自觉呢，抑或是对难言的隐痛的回避和另一种方式的“排遣”？我不能苟同《浮出历史地表》中某些篇幅对萧红人生抉择的阐释，但我也不想回避这样的事实：萧红从一开始就没有蹈入“自我宣泄”的覆辙，到生命终止时也未“隐匿自我”——她既未投奔“延安”，也未

---

① 《浮出历史地表》，第193页。

② 转引自《浮出历史地表》，第198页。

留在“西安”或“重庆”，而是到了更加孤独和寂寞的“香港”，并在那里终止了自己的生命和写作。不论是有意还是无意，萧红避开了女作家直接叙写自我的“捷径”，走出了一条既不追随主导意识形态又不与“女作家传统”认同的独特的女性之路。这也许就是一个远离主导意识形态的自由知识分子(更确切地说是自由女性)的必然命运和归宿？或者是另一种说法更准确：由于萧红对人生缺乏新女性的主动进取精神以及足够的心理准备和主见才导致了自身的悲怆？①

萧红一度在几乎所有的文学史著述中只占有一种“书页边缘”的地位——人们只是在谈论“抗战文学”或“抗战作家”时偶尔提到她，在谈论流亡于内地的东北作家群时捎带着罗列上她的名字，作为一位独特的女性作家、一位在民族历史而临重大危难关头能够肩负种种苦难而保持一份独立和清醒的知识女性，萧红始终被忘却和丢弃于一种民族无意识之海中。大约一直至七十年代才由美国学者葛浩文揭开了真正的萧红研究的“扉页”。正如葛氏一书所指出：在1949年以后的文学史中萧红竟被划入二流作家之列，“她的私生活成了人们讨论的题材，而她的作品反而成了次要。”② 萧红的遭遇使我们再一次看到女性远离主导意识形态的艰难孤寂和苍凉。同时，由此足见萧红身后几十年间中国社会文化氛围的特殊性所在。这对于我们理解中国现代文学史上以丁玲为代表的第二代女作家具有重要的意义；同时这也进一步显露了我们民族无意识层面与主导意识形态的某

① 参见〔美〕葛浩文著《萧红评传》，哈尔滨，北方文艺出版社，1985年版，第177页。

② 同上，第184页。

些层面的重叠和缠绕——女性的能指始终受到主流文化的拒斥和漠视，女人对女性所指的“越轨”或偏离更不为主导意识形态所容（尽管它以保护妇女权益自居），于是便流入无意识层面，成为人们茶余饭后的“谈料”，补充和发挥着传统文化对女性所指的建构。

这种建构是坚固的。1976年以后的女作家实际承受的政治压力较丁玲和杨沫的时代要微弱得多，应该说，人们再也毋须忌讳或回避自我或女性的个性等等了，然而女作家们实际仍承受着一种古老文化的压力——世代相袭的关于女人的种种话语、女性所指的限定等等时时侵扰着她们，使潜藏于女作家更深层的自身限定又显出了另一重深义。

新时期较早出现的女作家张抗抗、张洁、张辛欣等都是以写女性经历而蜚声文坛的，她们初登文坛时都有着希望别人理解自己、理解女性的强烈愿望，至今我还记得张洁在一篇散文中动情地写道：

……我总喜欢固执地猜想：他们（作家）为什么要用这样艰难而又痛苦的形式，把自己的心掏出来在磨盘里磨；把自己的胆汁吐出来，蘸着去写呢？是不是他们也象我们一样，有时会感到深刻的寂寞，希望得到人类更多的理解和谅解呢？我觉得人类的许多不幸，是由于彼此的不能理解，不能对话造成的。

“于是，书里的人物似乎离我更近，让我觉得更容易理解。我真愿意老生活在书里，永远不走出来才好。

“……文学对我日益不是一种消愁解闷的爱好，而是对种种尚未实现的理想的渴求：愿生活更加象人们所向往的

那个样子。[①]

对张洁来说，文学创作是献出自己的痛苦换来同情和理解，文学是沟通人们心灵的一座桥梁。这里一方面真挚地表达了她的人生和文学理想，另一方面也暗示了她将文学仅仅当作是一种沟通人类心灵的工具，她的立足点是社会和人生，而不是文学的文体建设和创造——她尚未在文学创作上达到完全自觉的境界。直至1988年她在与我谈及她的早期创作时依然将她的作品看做是“为某些人说了话”，[②] 在张洁早期的创作中这种“说话”意识特别强烈，以致于有时会不断地重复人物类型和故事模式。而在1985年以后，张洁似乎撇下了女性自我经历，又转向为另外一些人“说话”去了。

张辛欣也是从写女性经历起步的，在她的意识深处似乎积淀了比其他同辈女作家更多的对两性相距悬殊的困惑、愤懑及焦虑，据我所知这一切至今尚未在她的心灵中隐退，但是她在写出屈指可数的几篇女性经历的小说以后就再也不显露自我色彩了，致使评论界和不少读者为她叫急，直至1988年她再度写出以女性自我经历为线索的小说《这次你演哪一半》时，张辛欣和她的作品都已不再那么为人瞩目了。1987年当我向张辛欣问及为何不再写女性经历的文学作品时，她曾从两个方面表述了她自身（也是相当一部分女作家）的困境。首先是对女性宣泄的警觉，迫使她在写女性经历故事时不断地扪心自问：是否走向了自我宣泄、自我欣赏或自我表现？另外，就是对妇女历史和现状的

① 《我的船》，载北京《文艺报》1981年第15期。

② 《女人，并非特殊——访张洁》，载1989年6月25日香港《文汇报》。

思考的停滞不前，她不愿意将“同样的困惑”再甩给“同样是女性”的读者，因为这些困惑在她看来似乎永远解不开。[①] 在此张辛欣（包括不少同时期的女作家）流露出一种不可掩饰的疲惫：文体限定和妇女问题思考的停滞不前使她们在女性经历故事写作上一筹莫展，乃至几近枯竭。

中国七八十年代的女作家在开始写作时都具有长久丰富的人生经验和经历的积累，又怀着强烈的理解女性并被理解的意愿，这从较浅层面的意义上来说，是文学创作中的有利因素，虽说文学创作不是个人情感宣泄的工具，也不是个人经历的记录，但是它同时又不能与个人情感和经验“绝缘”，个人情感和经验是晋升到文学殿堂的必经阶梯，也是叩响人类普遍情感的初级旋律，是使平凡的人升华为杰出的艺术灵魂的一个媒介。另一方面，我们也不能不看到，新时期文学是在一片文化“废墟”上发展和建构起来的，就相当数量的作家而言不仅与传统的中外文化渊源隔绝，而且缺乏基本的文学训练和素养。对这些生长于特定文化背景的作家和作品尤其应该强调的是，文学创作不能仅仅依靠个人经历的丰富和情感意愿的强烈，文学需要不断地去挖掘和开拓，将个人情感升华为人类的普遍情感，将自我的故事筑成“寓言”。弗吉尼亚·伍尔夫将为自身利益而呐喊的作品称为“个人化”的创作——“那个该死的利己主义的自我”“把一部书的趣味、主题、情景、人物都狭隘化了，来反映作者个人。”她着重指出：“各种各样意识——自我意识、种族意识、性别意识、文化意识——它们与艺术无关，却插到作家和作品之间，而其后果——至少在表面上

① 《女性的困惑和自觉》，见 1989 年 10 月 22 日香港《文汇报》。

看来——是不幸的。”[①] 她热诚地呼吁女性作家摒弃“个人化”，超越个人的、政治的关系，从而将助长诗人气质的发展，关注和解决更为广泛的问题——人类的命运和人生之意义。[②]

与八十年代的女作家的“呐喊”相比，近几年来的女性文学似乎呈现出一种多元化氛围，倒并非是因为作家们不再“把自己的心掏出来在磨盘里磨”或“蘸着自己的胆汁去写”的缘故，而是作家在写作形式上有了明显的长进，自身与小说人物不再靠贴得过近了，他们不再是“为某些人说话”了——为女人或者为男人，尤其是不少男女作家在面对传统与现状的义愤填膺之后冷静了下来，看到了无论是女人还是男人在传统和现状的合理与不合理夹缝中苦苦挣扎的窘态和困境，她(他)们想对这种窘态和困境做一番描述和解构。至少，他们达到了一种开放的而不再是封闭的、双向的而不再是单向的人生和文学境界——男人与女人既是隔膜着的又是不断沟通着的；有时分庭抗礼，有时却又融为一体，男人有男人的苦衷，女人有女人的隐痛……越来越多的作家关注于具体的男男女女背后那无形的操纵人生运作之手——主流文化以及民族无意识之流。

在结束本章之前，我还想就女性作家群体走过一个特定历史时期所留下的大致相同的轨迹作一点补充说明。

长期以来，女人一方面竭力跻身于更广阔的社会生活，试图以男人的目光或超出性别偏见的目光来看待和描述世界；另一方面却又为自身的种种局限、束缚困扰得骚动不安，想求得一个

---

① 弗吉尼亚·伍尔夫《论小说与小说家》(中译本)，第143页。

② 参见同上，第58页。

终极的释然，为此而不断地去批判男权中心的种种不合理，表述身为女人的不幸、苦恼、愤慨、意愿和向往……然而，恰恰是因为她们缺乏起码的群体凝聚意识和力量，她们自始至终像“一盘散沙”，在探索女性出路的文学写作中来去匆匆；也正是因为没有群体力量的支撑，女作家无从“专注”于这种写作和探索，如果“专注”则将意味着写作濒临枯竭和狭窄，而且会遭到多方面的评头论足——一个作家越是真诚、坦白地剖析自我、袒露自我，便越会招至更多领域和更多人的兴趣或非议，如同反映现实、针砭时弊的作家的“知名度”比仅仅注意文学形式创造的作家要高得多一样。在不完全的男权社会中女作家本来就比男作家少一层保护色，更何况写女性自我的女作家将会“招徕”更多的兴趣和异议。丁玲等人那种掏心挖肺式的创作对她们自身来说绝对是一条艰险之道，其难度和所受到的世俗压力不低于现实生活中作为女人所经历的坎坷，很少有人能在这方面长期坚持不懈并立于不败之地的。由此，我们就不难理解从丁玲一直到近些年涌现的几代女作家何以抽身或放弃女性经历的写作，何以从大胆地剖露自我而隐匿自我的客观必然性了。那种自我隐匿有时是一种讳莫如深的沉默——为保护自身生存的不得已之举，有时则是希望自己的生活和写作尽量摆脱女人的沉重。

第 6 章

女性的终极关怀

第一节 背弃传统，抑或回归传统
——女性解放的巨大情结

在妇女解放进程中贯穿着一种女性的终极关怀——对女性特定存在的思考，尤其是对妇女解放前景的设想。虽然妇女具有几千年受屈辱和压迫的历史，但是她们(包括全人类)从未停止过对这种历史的诘问、追究和思考。不论是西方早期的女权主义先驱，还是中国为数绝少的女性精英，在意识深层或无意识层面似乎都建造着一种终极理想——妇女在真正意义上达到与男性平等。围绕这一理想她们似乎又在无穷地追究女人存在的意义：女人何以为女人？女性与男性究竟有何不同？如果女性没有独立的存在价值，那么"上帝"何以要创造女人?世界上为什么会存在那么众多而一致的妇女问题?妇女受压迫、歧视和屈辱的历史何时才能结束，怎样结束？在这种终极关怀的比较表层的意义上——关于妇女未来的前景方面始终存在着一个巨大的情结，即对传统女性角色内容的完全背弃还是有批判地回归"自然"。

由于妇女解放是从女人向男权社会要求与男人平等起步的

——走出家庭，与男人同工同酬，争取参政权和选举权……等等都是妇女解放的初步努力和基础目标。在这个阶段中整个社会文化乃至运作机制依然是以男权专制和偏见为中轴，社会远未为职业妇女在物质和精神上提供全面自由发展的充足条件，女性不得不为争取许多基本权益苦苦奋斗。哪怕是在经济和政治都高度发达的国度，女性依旧有种种传统的困扰。众所周知，日本妇女的就业率之低大约位于发达国家之首，虽然整个日本社会机械化程度(包括家务劳动机械化)相当发达，然而日本妇女依然在呼吁"减轻妇女繁重的家务劳动，"使已婚妇女有更多的时间和机会投入社会生活。可以想见，在中国这样的不发达国家中，妇女既要担负起种种家庭琐事，又要为职业工作奔波，她们所承受的体力和心理压力是多么巨大！婚姻/家务从一开始便成为妇女谋求独立和职业的羁绊，因此在许多西方发达国家，不少妇女以终生不婚或不育作为逃避传统束缚的手段，而选择了个人/事业或个人/享乐这样两种对抗性的生活方式。"五四"以后的中国妇女也有越来越多的人选择这样的生存方式，然而这充其量是仿效男人成为初步"解放"的女性，从而赢得某些"自由"，赢得社会或家庭内的一席之地。

追求个人/享乐型的女性形象在"五四"以后男性作家的文本里比比皆是：以孙舞阳为代表的茅盾笔下的众多"新女性"或追求纵欲式的性解放，或游移于多角恋爱；曹禺剧作里的陈白露则是一个以旅店为出卖色相场所的无家可归的"自由女性"；巴金小说中的曾树生宣告了"自由女性"走出家门后充其量只能当男人的"花瓶"或"姘头"。……这些追求个人/享乐型的"新女性"形象实际上依旧是男权框架内的女性所指。不错。她们都背弃了几千年男权传统所赋予女性的角色所指——至少是不再披

传统贤妻良母的人生形式限定自己，可是她们终究未能取得“自由”——传统女性以一个男人为其人生支撑，“自由女性”只是在数量上更多地被男人所消费，依然是自觉或不自觉地以男人为其人生支撑。

追求个人/事业型的妇女似乎耗费了更多和更大的力量企图逃脱男权文化框架对女性角色的限定。不少被称为“女强人”的女性在最大程度上仿效男人将事业成功视为第一生命——她们不甘心像马樱花、黄香久那样的“自然之母”呕心沥血地恪守妇道和母职，而要像章永璘一样将自己祭身于“事业”。她们在扬弃传统母性的奴性时，却不由自主地认同于奴役女人的男权主义生活信念——章永璘将女人作为跻身事业殿堂的阶梯，而她们也要为了“事业”强行驱逐往昔男人在女人心目中的地位和意义——以至其它种种传统文化所赋予的女性角色规范。且不说男人在女人心目中的地位和意义是否能以“事业”来取代，仅仅凭借女人的主观意愿是否能改变传统文化对自身的规范，仅就女人对男人的这种仿效就足见这些“女强人”尚未对男权传统达到一种整体和自觉的认识。她们憎恶章永璘只是因为章永璘明目张胆地践踏了女人的“自然母性”，而不是章永璘全身心投靠于传统文化和政治秩序的残缺人格；她们丢弃“自然母性”也只是一种对男人的逆反和报复，而不是对“母性”受尽凌辱和污染的历史的否定和批判。这多半是一种妇女解放过程中反其道而行之的矫枉过正，同时更带有对女性何去何从的迷惘。

不论是追求个人/享乐的“自由女性”，还是追求个人/事业的“女强人”，实际上二者都是一种“女扮男妆”——女性向传统的男性角色规范认同。这种“女扮男妆”古已有之，法国著名女权批评家克里斯蒂娃称其为与传统女性角色所指一样是“女性的

永恒处境”，[1] 它们实质上都不与男权秩序相悖，因为它们毕竟都是一种“扮演”或“冒充”男性角色“进入”秩序或在秩序中按部就班地“运作”，对秩序本身并不构成“颠覆”和“瓦解”的威胁。整个社会的文化精神依旧是男权性质的。广大的职业妇女难以在这种机制运转中保持心理和体力上的平衡，她们或者哀叹失去了本然的妻性和母性，或者是抱怨自身既要充当传统女性角色又得扮演职业妇女角色，处于传统和现实挑战夹缝的双重挤压之下。波伏娃说过：只要女人“还在挣扎着去蜕变成一个与男人平等的人，她就不能成为一个创造者。”[2] 换言之，只要女人还在为男女之间的差异而自惭形秽或奋力要与男人“并驾齐驱”，女人在实质上就仍然不是人类文化创造的主人。

女性在承继和背弃传统之间的徘徊令我想起钱钟书的著名小说《围城》。杨绛对《围城》有一段简明扼要的题解：“围在城里的人想逃出来，城外的人想冲进去，对婚姻也罢，职业也罢，人生的愿望大都如此。”（电视剧《围城》片头）这段话似乎扩展了“围城”这一隐喻的能指，使它更富有多义性和广义性——它的能指不仅局限于婚姻，也囊括了许多“人生的愿望”。“围城”这一隐喻同样还包含着人（当然也包括女人）对传统或世俗标准取舍的两难处境，“进城”无非意味着与传统或世俗准则相认同，而“想逃出来”则意味着对传统或世俗的厌倦和企图摒弃的意愿。钱老先生以“围城”这一隐喻道出了人生在婚姻上的一种困境，也道出了女性在婚姻上的困境。“围城”对于传统和现实中的女性而言似乎是一种最重要的选择和最确切的比喻——是进去，抑或不

---

① 参见孟悦、戴锦华合著《浮出历史地表》，第25页。

② 《第二性—女人》（中译本）第508页。

进？尚若进去，那么女人将全身心被“围”，像孙柔嘉这样的女人固然不能算是贤妻良母，却在城内将方鸿渐乃至自己“撕打”得“体无完肤”，以至在丈夫、作者和读者眼中都是可厌、可恨、可怜者而已，婚姻的幸福黯然荡然无存。尚若像苏文纨或唐晓芙那样尚未跨入“城里”的闺秀是否长此以往地不跨入为好呢？人，尤其是女人往往对婚姻抱有过多或过高的期望，与女人对于男人的“引诱”一样，男人对于女人同样具有极大的“诱惑”力量。即使像苏文纨这样“转游”于几个男人的“情爱”之间的女人，最终也是会很快选择嫁人“进城”的，至于唐晓芙则更容易掉进“纯情”和“挚爱”之中。《围城》旧版序中有这样一段话：“理想不仅是个引诱，并且是个讽刺。在未做以前，它是美丽的对象；在做成以后，它变为惨酷的对照”。[①] 这虽然是钱钟书就小说创作而言，但它的意思与“围城”的隐喻意义也并不相悖，而且有相当的吻合之处。我想，那种“引诱”和“讽刺”不仅存在于方鸿渐和孙柔嘉这样的芸芸众生的婚姻中，并且更多也更形象地存在于方鸿渐与唐晓芙的爱情中。婚姻和爱情对几乎所有的人都是一种极大的“诱惑”，而只有在“进去”以后方才有人后悔莫及，方才有人想冲出来。在《围城》中即使是这种可怜的“先知先觉”也只是由方鸿渐等等的男人来充当，而女人不是像苏文纨这样“沉默”（小说真正涉及她婚后生活的笔墨甚少），或是像唐晓芙那样“缺席”和“隐去”（小说因为她与方鸿渐关系的结束而截然舍弃了这个人物），或是像孙柔嘉那般对自己的可怜和可悲浑然不觉。《围城》中对传统意义上的女性所指依然带有承继的痕迹，然而我们也必须承认，钱钟书在批判和解构“围城”方面与传统和现实都保持着

① 《围城·序》，上海，晨光出版公司，1947 年第一版。

相当的距离——他既显现了传统闺秀的"背时"，更讽刺挖苦了"新式女性"的残疾。这至少为我们避开那个巨大情结提供了一个较为清醒的视角。

勿庸置疑，在女性的成长中背弃传统——跳出传统贤妻良母的角色陷阱是首要的和肯定的。然而这是否意味着妇女就得遵循男人的生活方式——男权传统赋予男人的角色内容和特权——将成就事业功名或吃喝玩乐作为人生第一要义，逃避生育或抚养孩子，或者将家务劳动完全推御给男人?! 显然这又掉进了另一个男权文化设置的陷阱，这一陷阱虽然完全没有传统女性角色框架限制，但是它的绝大部分内容是由男权文化对男性角色的设计所构成。女人为了躲避第一种陷阱而落入男权文化的男性角色陷阱，依然未能跳出男权主义的掌心，这是其一；其二是，与男人相比较这样的女人已不再是"另一个"或"另一种"存在了。向往解放和自由的女性在新的历史条件下依然无法为自己找到真实而充实的能指。她的视域内除了传统女性所指和传统男性所指——皆为男权框架内的性别角色内容——以外别无它物。当女性绝然摒弃了传统意义上的所指，又发现自己实际上也不可能做"同男人一样"的人的时候，才真正发现了自身的"无可言说"，这使我们再一次看到了女性"空洞能指"的意味深长。《浮出历史地表》在谈到"五四"时期妇女解放的意义时强调指出：

一方面女人不是玩偶，女人不是社会规定的性别角色，但女人也不是她自己，因为所谓'我自己'，所指的不过是'同男人一样'的男人的复制品。另一方面，女人若是否认同男人一样，承认自己是女人，则又会落回到历史的旧辙，成

为妻子、或女人味儿的女儿。[①]

这使我们看到女性在受挤压的同时，还面临着一种选择的窘困。长期以来（直至七八十年代）中国妇女所向往达到的解放境界是一种“同男人一样”的人，这是一种历史的窘困和贫乏。

现在让我们来简单追溯一下中国近现代妇女解放运动以及对人的概念的界定的历史线索，便不难理解这种缠绕和窘困了。钱理群曾在《试论五四时期“人的觉醒”》一文中谈到，辛亥革命提倡的妇女解放运动是以与男子共尽“国民”义务为宗旨的，因此，必然以“妇女的男性化”作为妇女解放的标志与追求的目标。而“五四”先驱则提倡妇女独立价值的发现与觉醒，必须“使女子有了为人或为女的两重的自觉。”（周作人《妇女运动与常识》）钱理群又指出：“在五四那一代人心目中，妇女的解放是与人性健全发展密切联系在一起的，在他们关于妇女问题的思考里，实际上是包含了整个人性发展的思考在内的。”[②] 那么，五四那代人对人性又是怎样理解和界定的呢？他们异常地崇尚“自然人性”。如果说，“凡是人欲，如不事疏通，而妄去阻塞，终于是不行的。”（周作人《读〈欲海回狂〉》）尚是对自然人欲的正视和肯定，是对中国几千年封建禁欲主义的抨击和否定，那么，“人的一切生活本能，都是美的善的，应得完全满足”（周作人《人的文学》）则充满了一种喷薄而出的感情冲动和粗糙。在经历了古典人道主义、半殖民地半封建、专制极权以及现代派和后现代多种文化的“洗礼”之后，我们对“人欲”有了比较多元化的理解——我想在今天

① 《浮出历史地表》，第34页。

② 钱理群《试论五四时期“人的觉醒”》，载北京《文学评论》1989年第3期。

恐怕无人会一味肯定“人欲”都是善的或美的了。在商品经济冲击下的今天，人们对物质和金钱的欲望越来越强烈，我们能说它是美的还是丑的？善的或是恶的？而人欲“应得完全满足”更是一种几近乌托邦的梦呓了。

郁达夫曾慷慨激昂地宣告：“知识我也不要！名誉我也不要！我所要的就是爱情！我所要求的就是异性的爱情！”几十年来它一直被视为“爱情至上主义”，但只要我们稍加思索，就会发现这个“爱情”的名称与“女性”的名称一样，同样是一种“空洞能指”。郁达夫当时乃至他一生所理解的“爱”与鲁迅笔下子君的“盲目的爱”有着很大的重合性，郁达夫本人与王映霞的爱情悲喜剧便彻底而清晰地说明了这一点。当然我丝毫无意否定郁达夫这一宣言对传统文化的震撼和背弃意义，然而当我们否定了一重陈腐以后，新的选择便显得分外的扑朔迷离。

在这方面鲁迅依然是独具慧眼的先哲，他一再提出中国“人”的驯化问题，认为这是人的本性“萎缩”与“奴化”（鲁迅《略论中国人的脸》），他在提出“生存、温饱、发展”三大奋斗目标之后又对之进行了限定：“我之所谓生存，并不是苟活；所谓温饱，并不是奢侈；所谓发展，也不是纵欲”。（《华盖集·北京通信》）。在经历了中国历史上最为黑暗和无望的时代的煎熬之后，在目睹了中国政治和文化千疮百孔的丑陋之后，鲁迅的愤恨和欣喜都带有一种对现象穿透了的了悟。

五四文化在发现和肯定人的价值的同时也将目光投注于妇女解放问题。周作人提出要使女子有“为人”和“为女”的“两重自觉”直接成为今日妇女解放话题的一个源头。然而，几十年以后无论是“人”或者“女”的概念都依旧是人们百思不得其解、百猜而不得其谜底的“期芬克斯之谜”。

针对这种人类的“失语症”——尤其是女性的“失语症”，不少妇女尤其是一些西方女权批评者提倡注重保持和发扬女性特性，以此来避免女性更多更深地陷入被男权主义价值尺度中男人角色框架所同化的泥淖，也以此来弥补女性（失语症）的窘困。在她们看来，在文学创作中也是如此，如果一个女性作家不注意自己的性别特征则会“限制甚至削弱自己的艺术。”[①] 而中国新时期某些女作家呼吁让现实中的妇女更大程度地回归到自然、本然状态中去也是这种对女性未来设想的一部分。但是这里存在着一个相当大的纰漏，前面某些章节已有所涉及，这里想更为详尽地展开讨论。

五四时期提倡妇女解放的先驱们就曾对“母性”给予了极大的关注。沈雁冰在专门介绍著名妇女问题专家爱伦凯的“母性论”的文章中这样说：“母性具有广大无边的力，他的本性，是‘授予’，是‘牺牲’，是‘抚益’，是‘温柔’，……‘一切的创造都原出于母’，……利他主义的根即伏在母性内”，“在母性之爱的烈焰下”，“灵肉的冲突，利他和利己的冲突……都消融为一”；如果“因为妇女运动影响到妇女的知识使轻视母职，尊贵的母性，要受了障碍，不能充分发展。这是将来世纪极大的隐忧。”[②] 这大约是自有妇女运动以来最早的对母性失落的忧患吧？很显然，这里的母性与一些西方女权主义者所推崇的“女性特性”有极多的重合，沈雁冰在此对“母性”大加尊崇，不免令人觉得那是一种囿于男权框架的对未来女性的设想，而且，它与“男性的苛求”也并无二致——一方面

---

① 参见张京媛主编《当代女性主义文学批评·前言》，北京大学出版社，1992年版，第2页。

② 沈雁冰《爱伦凯的母性论》，转引自钱理群《试论五四时期“人的觉醒”》一文。

妇女要走出家庭，另一方面又不能丢失传统母性。

大陆最近出版的《女性的天空》一书对女性存在的思考不失独到和精辟之见，但是作者在谈到妇女现状时涉及到一个“女性特质”的概念颇值得商榷，她说：“我们今天女性解放的最大弊端，是在平等的口号之下，使许多优秀的女性承受着更多的心理负荷，承受着更多性别畸变的压迫。一个可悲的社会现实是，在与自己的天性奋勇地作了一番殊死抗争之后，许多所谓‘事业型’的女性，失去了太多的女性特质，成了一种实在说不上怎么美好的雄化女人”。[①] 作者一方面注意到由于妇女解放的推进，更多的女性以向男性角色秩序认同而作为争取男女平等的依据，承受着比完全的贤妻良母的角色更为沉重和畸型的身心上的疲惫，另一方面，作者又将这种不合理的扭曲归结为“失去了太多的女性特质”，那么，我首先想问一下，什么是“女性特质”？以什么来衡量一个女人的“女性特质”的多少？恐怕至今没有人能对此有一个清晰明了而又根本上有别于亘古界定的界定。谁又能说我们头脑中对女性角色的那些既定观念——妩媚、温柔、贤慧等等最基本、最本然、似乎也最天经地义的“女性特质”不是来自于从我们一落地便无处不在地沐浴和薰陶着我们的亘古不变的男权文化准绳？

在许多女作家笔下也流露出对女性自然母性失落在传统污染和反抗传统中的深切忧虑，我已在上述有关章节中论述到这一现象。陆星儿、王安忆等人企图表现的女性困境正是对传统背弃还是回归这种巨大情结阴影的观察和思考，她们为女性无法摆脱这一情结的笼罩、缠绕、限定而焦虑，为女性无法选择一种

---

① 筱敏《女性的天空》，广州，花城出版社，1990 年版，第 272 页。

完美的人生之道乃至完美形象而迷惘。更多的女作家则将她们的那份殷切之心体现在作品的细微末节上——对女性气质男性化或中性化的嫌弃，对女性为了掩饰曲线的暗淡无光的着装和举止的不以为然等等。然而在纯个体意义上却又倾向于"无性别意识"(戴晴语)。郑州大学妇女学研究者李小江曾对此提出过尖锐批评：

> 当女性中的出类拔萃之辈努力与女性群体划开界限并奋力在社会中与男人划等号的时候，正暴露出在她们的内心深处已将男女平等误认为妇女解放的标志。其实，就生理差异的历史所造就的社会差异而言，男女两性在社会生存结构中是互存互补的，其利弊长短对于人自身的需求是一个不计正负的等值常量。……将已经确立的男性标准作为女性自强的目标和检验自身发展或个人价值的尺度，不过是历史所造就的最便当的权宜之计。在这个起点上，任何形式上的男女平等都只是本质上的不平等；以男性社会标准来框定自我的女性，往往怠慢了自身极为宝贵的特质——而这一特质的压抑，对男女两性共处的社会是不利的。人的理想不是在差异的基石上强造一个平等的世界，而应在两性和谐共处的基础上争取人的最大限度的自由。[1]

李小江的这一观点与筱敏上述的论点有很大的吻合之处，尤其是它提到的女性"特质"，但李小江的话语中对"以男性社会

---

① 《改革与妇女解放》，载北京《光明日报》1988年3月10日第二版(着重号为本书作者所加)。

标准来框定自我”的批判是否可以被看作隐含着或引申着这样一种意义：只有在彻底瓦解和清扫了男权社会对男性角色及女性角色的要求后，才有可能建立比较完美、纯净的女性特质呢？

男权社会中的男人楷模形式完全浸透着男权主义的价值取向和准则，而男权社会中的女性特质同样也受到男权文化精神的严重污染和扭曲，它历尽时代沧桑早已被涂抹得面目全非，女权主义批评对此的解构和批判已为这种深受“菲勒斯”中心语言奸污的自然母性或女性特质作了全面而透彻的界定。可以说，女性在确立新的自我形象方面实际上已不存在任何现存的完全可取的女性特征或长处，就如在异化了的人类社会很少或几乎不存在完美无缺的人性一样，现实生活中衡量男女楷模的标准的界定往往都浸透了男权文化精神。一些女性乃至女权主义者提倡恢复自然母性等等女性特质原本是男权主义所十分赞赏和推崇的，更准确地说是从男权文化框架上撕下来的一些女性标记或符号。这实际上是在试图避免蹈入被男性楷模同化陷阱的同时又不由自主地将被“菲勒斯”文化严重污染和百般凌辱的女性特质视为女性理想人格的组成部分，这与其说是一种别出心裁还不如说是囿于男权传统的“走投无路”。那种对“女性特质”失落的痛惜和寻找，那种对“自然”和“博大”母性的呼唤并企图“回归”，都与后工业社会中人们寻找古朴人性、文化危机中人们寻找传统精粹一样，是一种无可奈何的精神补偿，它不能从根本上拯救和确立女性的意义。

否定了贤妻良母，又否定了做“与男人一样的人”，也否定了重新向自然母性和女性特质回归，那么女性究竟向什么样的准则、何种价值观念认同？女人的现实存在以什么为依傍呢？也就是说，我们在解构了一种又一种的女性生存状态以后，究竟能够

确立何种较为完善且可行的女性价值标准呢?答案是没有的!克里斯蒂娃曾明确宣告:妇女不能被界定。她说:"若是一个人以为自己是一个地道的女人,那几乎和以为自己是一个男人一样荒诞不经而且莫名其妙。因此我以为,所谓'女人'即是那不可再现的、不可言说的、存在于称谓之外、意识形态之上的非实体。"(转引自胡缨《边缘区域与女性主义——评介克里斯蒂娃及其〈论中国妇女〉》,台北《女性人》杂志第四期,1990年9月版)。[1]

激进的女权批评者安妮特·克洛德尼(Annette Kolodny)曾以《通过布雷区的舞蹈》(*Dancing Through the Minefield*)为题写过一篇论文。她以"布雷区"象征传统男权文化框架,而女权批评行进在这样的文化区域内是随时有引爆的可能和危险的,女权批评的任务便是"扫雷",以便让后来者可以在这片区域内和平快乐地"舞蹈"。[2] 这样的比喻虽不免失之偏激,却道出了女权批评乃至整个妇女解放进程"寸步难行"的状况。当我们斩钉截铁地否定传统女性角色内容的时候却发现随即要做的选择——像男人一样去生活——依然是一种男权文化强加于我们的"选择";当我们厌倦于做"与男人一样的人",希望恢复女性的本然天性时,却发现又重新蹈入了"历史的旧辙"。对于试图跨出传统女性角色的妇女来说,脚下布满了几千年男权文化设置的种种陷阱,似乎向任何方向跨越都有掉进陷阱的可能。

其实,不论"围城"这一隐喻,还是"布雷区"这个特定的象征,抑或我所指的"陷阱",它们的意义是相似的:

---

① 胡缨原注:《*New French Feminism*》,ed. Elaine Marks and Isabelle de Courtivron(New York:Schocken,1981)第166页。

② 参见肖沃尔特编《新女权主义批评》一书第163页。

十多年来，西方女权主义者在对"女性"的概念和范畴的界定方面遇到了理论上的重重阻难。由于在历史和现实中任何关于女人的知识都已受到性别歧视的污染，人类文化中充斥着厌女主义的话语，因此，她们喊出了要解构和消除一切男权文化中关于女性本质的秩序和话语的口号。她们的理论直接来源于法国的解构主义，按照福柯和德里达的观点，有效的女权主义只能是完全否定的女权主义，解构一切事物，拒绝建构任何事物。他们认为，女性对男权中心文化的有效抵抗只能是滑移和躲避一切捕捉她的企图。克里斯蒂娃也持同一立场："女权主义的实践只能是否定的，同已经存在的事物不相妥协。我们可以说'这个不是'和'那个也不是'。"[①]

显而易见，处于一定的历史时期——整个"菲勒斯"中心秩序尚未被完全瓦解、消除之前，企图建立一种完全脱离男权传统的充满新意的"女性传统"、"女性特质"、"女性特色"等等是难以实现，也是难以想象的。而目前一切希望改变男女不平等的文化秩序和现状的人所能做的工作似乎"只能是完全否定"、"解构一切事物"、"拒绝建构任何事物"。这是我们必须承认的一种宿命。认识这种宿命，并非陷于一种极端的虚无主义，就男权残余尚十分强大的条件下谈论女性问题，是不可能完全割断与男权文化的渊源关系的。美国女权主义者、也自称为解构主义者的斯皮瓦克同样认为"对任何事物下严格定义最终都是不可能的"。但她又同时感到："为了使我们能够深入探讨下去，为了使我们能够获得某种立脚点，定义仍然是必不可少的。我能够确立的只是一

① 参见张京媛主编《当代女性主义文学批评·前言》，第12－13页，(着重号为本书作者所加)。

个临时性的、出于争论需要的定义，我不是根据一个女人假定应有的本质，而是根据通常使用的词语来构筑我作为女人的定义的……”她言简意赅地声称：“我本人对于女人的定义十分简单，它取决于在各种本文中所使用的‘男人’这个词”。[①] 显然，西方女权主义首先是察觉到了给女性下一个严格定义的不可能性，另一方面迫于理论探讨的需要而又不能不作一种“临时性”界定——它的依据是“通常使用的词语”或“各种本文中所使用的‘男人’这个词”，也就是说，在谈论女性问题时是不可能脱离男权文化背景的，而只能是对男权话语的正视和重审。

中国有句古谚：“不入虎穴，焉得虎子”，比喻想要有所得就必须具有不畏艰险的冒险勇气，而对一切追寻女性终极关怀这个“虎子”的猎人们来说，所要具备的不仅是勇气，还得富有献身精神。尤其是在目前世界性女权运动尚处于“理论”匮乏的时代，为了瓦解男权主义框架就必须走入人类有史以来的整个文化领域——而这是一所由男权精神所支撑着的大厦；为了解构男权陷阱就必须走入陷阱——通过“布雷区”才能清扫障碍、重建新的“理论”框架。因此从某些意义上来说，那些勇于并刻意追寻女性终极关怀的人在目前乃至今后相当长时期内既是猎人，又是猎物，也就是说她们在对传统解构的同时又会为传统所缠绕，也许会踩响“地雷”，也许会落入“陷阱”就擒。

由于女性性别意识长期受到压抑，由于女性“空洞能指”曾一度达到“极致”，就整体而言目前中国女性的集团意识依然十分淡薄。前文曾提到戴晴对“无性别意识”的赞赏，她在与李小江

---

① （美）佳·查·斯皮瓦克《女性主义与批评理论》，见张京媛主编《当代女性主义文学批评》第303—304页。

对话时曾对过于着重女性群体意识表示费解，她认为女性处处把自己看得特别反而是“第二性”心理。这绝不是个别女性的个别见解，而是一种普遍存在的深层心理。几乎所有才华出众的女性都反感于男权文化对女性的压迫和歧视，这是毫无疑问的，然而她们中几乎无人具有“草莽英雄”的那种“揭竿而起”的意愿和雄心，更无人打起集团的“义旗”，① 为女性自身的存在做一些锲而不舍、长久不懈的探索。我无意指责中国的女性精英们不与西方女权主义认同，更无意指责中国妇女没有掀起声势浩大的女权运动，而是旨在分析一种集团意识背后所潜存着的文化渊源和环境。

在前一章的结束语中我曾谈到由于女作家群体缺乏凝聚意识和力量而大大地削弱了她们对中国女性出路的探索。只要对中国文学史稍有接触就很难忘却那些令人目不暇接的文学社团和流派，如果把历代那些出类拔萃的优秀大家比作参天大树或奇花异草，那么文学社团和流派则具有中国园林建筑的功能和风格，文学家们与社团流派交相辉映组成了一个既脉络清晰、渊源流长又蔚为壮观的文学形态和体系。一直到五四新文化运动发生，这种传统不仅没有被“革命”，而且是“发扬光大”了，以最早涌现的学生社团新潮社，到闻名遐迩的文学或文化社团：文学研究会、创造社、新月社、学衡派、甲寅派、现代评论派、“左联”，乃至辉煌一时的语丝社、太阳社、南国社、沉钟社、未名社、浅草社、论语社、七月派……它们或者是由具有共同文学主张或人生理想而结成的神圣同盟，或者是由一份或多份刊物为阵地的文

① 打引号者均引自程麻《夏娃们的义旗》一文，见陶丽·莫依《性与文本的政治》（中译本，代序）。

学和文化“沙龙”，虽然它们中的绝大部分存在时间短促，且成员的文化或文学水准参差不齐，相互关系和往来并不密切，但至少它们在一段特定的历史时间内以一种整体或团体的形式存在并发生过影响。1949年以后大陆由于历次文化“扫荡”，文化和文学社团早已成为一种历史古迹和现实禁忌，然而目前潜在的或实际存在的文化或文学流派或圈子（沙龙？）却并未绝迹。

我之所以这样详尽提及五四以来的社团流派是想提醒人们：中国文学界是有宗派传统的，对此我们无须讳言，也无须轻易褒贬，它是许多作家和批评家在一定历史条件下企图实现自己的文学或学术理想的方式和途径。然而对于面临非常相近和相似的男权文化框架压迫的“海峡”两岸的炎黄“女儿”们却无意“借用”这样一种传统去实现自身群体的文学和人生理想，这不能不引人关注。“海峡”两岸都曾一度出现过文坛的“阴盛阳衰”，然而却从未听说过任何一位女作家发出过要组建女性文学社团和流派。倘若有人认为五四以前的中国文学史上出现过女性文学社团和流派，那就无异痴人说梦了，而五四以后这种可能性却并非不存在。首先，女作家作为独立的个体已不再是“散沙”，她们完全有结盟的可能和机会；其次，她们已无须“冒充”或“扮演”男性角色（除非她自己选择如此），她们中的大多数人实际上是对男权文化直接表达了反叛、背弃和愤懑而成名的，但她们对男权文化的这种批判绝大多数是“单枪匹马”的；另外，并非所有女性在所有的时间和场合下都保持着文学上和政治上的“独立性”——如果以此为由来阐释女作家不轻易“同流合污”是有足够事实根据可进行反驳的。五四以来的许多文学社团和流派都有女性参与，某些女性还充当了其中的台柱角色，然而却毫无例外地没有一位女性立志为自身的性别群体在文化和文学上争得

一席之地。近些年已有不少人注意到中国的“女强人”(包括众多的女作家)无一承认自己是女权主义者,连赞赏或评论也几乎从不出口,似乎唯恐招来与女权主义有某种瓜葛之嫌,表现出一种令人惊讶的冷漠。此中缘由众说纷纭,我认为关键的关键是传统文化所赋予女性的羞辱或卑贱意义浸透于整个民族的灵魂所致,包括那些才华出众的女性,包括那些对男权社会和文化义愤填膺的女性,传统文化赋予女性的羞耻、卑贱所指深深地铭刻于他(她)们的灵魂之中。这种羞耻和卑贱不仅仅表现在男人对女人的歧视和践踏之中,更严重地是化为了女性的自卑。

女性不能正视自己的性别,不能直面以往那漫长并一直延续至今的女性历史,不能执著于对女性终极关怀的关怀,这恰恰表明在许多女性心灵深处对自身性别的自卑及回避,而在表层行为上往往相反,表现出某种她们对自身性别的“超越”(更确切地说是一种“置换”)——选择以往女性不能胜任的职业;培养自己对女性生活领域之外的兴趣;表现在女性作家的写作中,则是许多人有意选择与女性无关的题材,即使是长期关注妇女问题的女作家,在写出一篇或几篇颇有新意的关于女性题材的作品后也势必要转向更为“广阔”、更为“多姿多彩”的主题和故事领域,隐匿自我乃至女性群体,以表明自己的性别“超越”,表明女作家并不是一味关注于女性,她不仅是在“超越”自身性别,也是在“超越”时代、历史和现状。因此,每当我阅读近几十年以来为数不多的女性作家反映女性存在的作品时,总觉得她们(包括她们的作品,以及她们为女性的呐喊和抗争)宛如飘浮在传统汪洋大海之中的几片小舟时沉时浮,力不从心。中国女性对终极关怀缺乏执著、持久、强劲的追究,以致她们向男权传统发出的诘问和挑战都不过是浩渺长空的“过眼烟云”,权威性的学术专家和

文学批评家从不投以正视的目光。

在审视我们民族对性的羞辱感时，我沉重地发现这首先源于男权文化赋予女性的羞耻和卑贱，因为对女性的敌意和鄙视才导致了性的意义的沦丧、对性的回避和偏见乃至亵渎和扭曲。在人类有关性的知识和论述方面我们能够最集中最深邃地窥见到女性遭受男权文化全面排斥和歧视的程度：一方面传统的正经高雅的文本绝对拒斥与性或女性所指以外的有关种种话语，这里固然存在着对人欲的掩盖和扼杀，但更多的是一种对女性莫名的恐惧和拒斥；另一方面，广大底层民间存在着大量的历时悠久的用来咒诅和侮辱人格的最为淫秽、肮脏和恶毒的直指女性生殖器的语言符号，这里固然有传统观念对家族血缘纯正的绝对重视，同时更显现了女性作为“物”在人类话语中受到的最为普遍和严重的凌辱、践踏和伤害。

大量历史现象的存在表明，不论是高雅文化对性的拒斥（包括当今存在于“海峡”两岸的言情或纯情文本），还是乡村俚语对女性明目张胆的践踏（包括为了牟取商业利润的女性裸体画面和对女性进行文本的性骚扰），都深邃而又浅显地表明着同一种文化心态——对女人不可名状的猎奇、恐惧乃至鄙视和厌弃。我认为，那些为数不多的才华出众的女性在企图“超越”或“置换”自身性别时所怀有的自卑感从根本上来说来自于这种强大的传统偏见的阴影笼罩。如果说西方女性长久地处于“第二性”，她们举起“义旗”是为了最终争得与“第一性”的平等，那么，作为长久地处于“物化”了的中国女性想要达到与男人的真正平等意识深层的“情结”是否缠绕得更杂乱？她们面对和需要清扫的文化垃圾污染是否也更淫秽更委琐？因而是否也就意味着她们的起步更沉重缓慢？所要走的道路更曲折漫长？！

第二节　从人性的完美始步——建立一种不带偏见的文化的设想

虽然历史一再地告诫我们，人类的存在和发展并不以人的主观意愿和设想而因循渐进，尤其在今天后现代文化一再地提醒人们不要再给这个世界增添“允诺”——关于人类未来的种种设想。然而人类依旧存在着各自的憧憬、理想和设计，不论它们在数量上是一种多么浪费的幻想或梦呓，不可否定的是，它们中的某些部分正在变成现实，变成一种历史的延续和发展。对妇女解放前景的设计也是如此。虽然我们现在还很少目睹到人类有史以来有关妇女解放设想的总汇性资料或文本，但是不少伟人先哲关于妇女问题的至理名言却已成为永久性的铭文，女权主义先驱乃至活跃于当今世界学界的女权主义者的文本也已在世界性学术范围内成为经典性著作或人类文化的互补性视角，这从一个方面说明女性进入历史已不再是一种设想，从另一个方面则又说明人类（包括女性解放）需要不断地更新、发展和设想。

波伏娃可能是最早对妇女解放前景做详尽描绘的人，她曾设想未来的男女除了在生理上有差异，在其它一切方面都应相同或相等。波伏娃在谈到人类社会最终将达到男女完全平等时着重指出：在这个过程中，女人逐渐消失了以往的一些女性特征未必不是好事。她始终认为，女人之所以为女人，并非是自然造就，而是社会文明的产物，她承认男女之间将永远存在差异或不同，但这种差异或不同在合理的情况之下只应仅仅是生理方面

的。一切由于法律、风俗等等社会因素所造成的不平等和差异都应消亡。[1]

随着女权主义理论的不断发展和完善，不少人提出了各种更为理性、更为新颖的见解。有的西方女权主义学者认为，许多文化起源之初，妇女是人性的平等所有者，处于萌芽或较发达状态的文化兼有男女两性的特征，然而在漫长的文明发展过程中却走入了歧途—— 建立了完整的坚固的男权主义制度和文化体系，男权主义成了妇女的压迫者。现当代文化所肩负的历史使命就是筛选我们的传统——脱出小麦的麦粒、烧掉麸皮，建立一种既体现男性经历的需要、深度，又体现女性经历的需要、深度的文化，即"双性文化特征"。[2]

妇女在争取自身解放的同时应确立起拯救人类整体文化的使命感，应该看到男权社会不仅存在着男女差异，还存在着贫富悬殊、种族歧视、强权政治、肆意破坏自然环境等等人性堕落和异化现象，争取女性的彻底解放本质上与消灭阶级压迫、种族歧视、反对专制统治以及呼唤人性复归相一致，它们在本质上都是要唤醒人类的爱心、理性和良知，使文明社会趋于更为人性和人情化。英美文学界的西方马克思主义文学批评的代表人物特雷·伊格尔顿曾在批评妇女运动拒绝"理论"、抬高个人、自发性和经验的同时，还指出："这个运动的一些部分似乎除了妇女的痛苦以外根本不关心任何人的痛苦，也不关心从政治上解决妇女的痛苦，正像一些马克思主义者似乎除了工人阶级所受的压

---

① 参见《第二性——女人》(中译本)第518—523页。

② 参见D、L、卡莫迪著《妇女与世界宗教》(中译本)：第七章神学思考。成都，四川人民出版社，1989年版。

迫对任何人所受的压迫都不关心一样。"[1] 这不仅指出了女权视角的某些狭隘和局限，并提醒女权主义开拓视野：妇女在争取自身解放的同时应确立起拯救人类整体文化的使命感，应看到男女不平等之外的人类其它不平等现象，着眼于为在全人类范围内消灭所有不平等现象而努力。妇女解放的深刻内涵是改造和削弱男权文化，输入新的文化精神和意义，同时又要更新和确立女人安身立命的价值尺度。女性（包括全体人类）在设计未来的文化蓝图时既应摒弃男权传统的糟粕，又要力避矫枉过正——制造新的不平等和对立。

在西语里，女性 female 和女人 woman 的构词直接系于男性 male 和男人 man 的构成，都是派生词。如同《圣经》所描绘的女人是男人的一根肋骨造成，female 和 woman 直接以 male 和 man 作词根，表达了男权文化对女性持有根本性的偏见——女人是男人的一个旁枝末节，是男人的派生物，没有男人则没有女人，没有 male 便也无 female 这个词的构成，没有 man 也就没有 woman 的构成，女人从根本上是依附于男人的。在中文里，男女两字的构造看不出有什么直接的联系或褒贬意义，这也许是在尚未有性别歧视的文化泰初时期象形文字便已形成的缘故，显示了男女两性的独立意义，然而中文与世界上几乎所有的文字一样又无不打上性别歧视的烙印。中文里存在着许多"女"字旁含褒义的字：好、妙、娴、姣、妍、娟、婉、嫩，但也有不少"女"字旁含贬义的字：奸、妒、嫉妒、姘、婊、娼、妓、奴、妖，其中婊、娼、妓、奴等更多地是表示一种事实存在，人们以它们来污辱别人那是

① [英]特雷·伊格尔顿《二十世纪西方文学理论》（中译本），西安，陕西师范大学出版社，1986 年版，第 187 页。

文字构造以外的文化意义，而“妒”、“嫉”可能是一夫多妻制度下女性居多的情感，但是像“奸”、“姘”等表示男女之间不正当的性关系的字，直接以“女”字作偏旁则多少表达了男权主义偏见对造字文化的直接渗透，在男权观念看来男女之间关系不正当，责任首先在女方。

在西语里 feminism（女权主义）的构词直接来自于 feminine（女性的），尽管 feminism 是一个具有完全反 feminine 意义的名词，然而它在构词上却也不得不直接承袭传统文化形式，而某些对女权主义所知甚微的人往往对这种传统作断章取义的理解，他们以母系社会作为人类终极理想或妇女解放的蓝本，他们既没有认识到母系社会对女性和母性的尊重是由具体经济基础所决定，也不能理解人类历史不会在一条长河中重走第二遍。

另外，我还想就 feminism 说一下另一个问题。在以往很长一段时期内，feminism 被翻译成汉语“女权主义”，虽然它也曾被汉译为“女子主义”、“女性主义”或“男女平权主义”等等，但它们始终都不如“女权主义”那样是一种更为约定俗成的译名（至少在中国大陆）。近年来在港台乃至海外其它华文地区或学术圈内大多使用的是“女性主义”，这似乎含有更多的趋于平和中庸的意思，它与“女权主义”相比较至少显得不那么灼灼逼人、先声夺人，因而它似乎也更是一种民族性格的显露。近些年由于开放改革，中国大陆的学术界早已不再是一个封闭的领地，可能是某种认同心切，不少学者纷纷将绝大部分国人早已熟识了的“女权主义”改译成“女性主义”，并解释“女性主义”更为关注性别，我觉得实际上大可不必做这种改动和增添新的注释——feminism 不仅有一贯的语词形式，也有着不可切割的发展脉络。因而汉语也只能而且应该有一种统一译法。如果一定要将“女权主义”统

统改换为"女性主义"或在学界流行两种译法，那将会导致许多不必要的贻误。从 feminism 这个原词来说，它虽然直接来源于 feminine，但它具有完全背道而驰的意义，feminism 从一开始所要否定和背弃的正是统治文化所赋予的"女人味儿"或"十足的女性气质"，因此它虽承继了 feminine 的语词外壳，但实质上却充溢着反传统所指和能指。这种所指和能指不仅包含着初期女权运动争取选举权等等的政治抱负，并一直贯穿在法律、教育和文化领域内与歧视和排斥妇女的各种现象作斗争，同时更预示着女权主义的时代精神和发展走向。直至今日虽然它已被称为"进入了后结构主义的性别理论时代"[①]，但却依旧不改初衷。这只是我个人的一点粗浅之见，本意在于引起学界对此词用法的关注。

现在让我们再回到女权主义的本意上来。女权主义与男权传统文化的冲突并非是一种权力争夺或替换，女权主义并不是一种企图推翻男权统治，进而取代男权主义统治世界的政治主张。我想，如果妇女解放只是一种权力之争——女人替代男人来统治世界，那么这将是人类文化的又一次堕落，人类前景将是万丈危崖下的一片混沌与黑暗，人类刚刚开始的觉醒便会彻底断送。我们完全可以假设，如果这个世界打倒了男权，由女权主义来统治，那么仍将出现压迫——女权主义对男人的压迫以及女人对女人的压迫，总之人与人之间仍将无平等可言。所以，我认为女权主义应该有严格的限定，它既不是一种历史报复主义，也不是历史复古主义。女权主义绝非男权主义的因袭与翻版，它只是在现实条件下争取女性失落的权利，而不是以女权主义来替

① 张京媛主编《当代女性主义文学批评》第 4 页。

代男权主义的统治。世界性女权主义文化的掀起，标志着人类文化将不再一味地坠落和断送在男权统治手中，女权主义的意义在于它矫正着男权文化的极大偏差，从而取得一种男女和谐平衡的局面，所以女权主义的历史使命并非是反其道而行之——尽管难免要采取这种斗争手段——而是不断地将女权主义观念融入、充实、完善人类的文化和生活。

妇女几千年受压迫和压抑的历史实质上是人类文化充满耻辱——人性出现极大偏差的一部堕落史，而要摆脱这种偏差和耻辱则不能以新的偏差替代旧的偏差，不能重走有辱人类的道路，也就是说，妇女解放没有现存的模式可以参照和仿效，它既不意味着“进入”男权秩序或“回归”母系社会建立以女性为中心的文化形态，也不是在与男人认同或一味保持女性个性之间的一种选择，而是必须超越以往的种种历史形态进行一种新的设计和创造。妇女解放实质上是一场文化变革，它不是仅仅靠经济、政治或社会结构的变动所能完成的。在经济相当发达的社会中女性依然可能遇到种种生存困境，而在立法上明确保护妇女权益的中国则依然有无数女性无权的悲剧发生，这都是因为人们意识深层和文化观念依然隐匿着男权主义残余所致。女作家霍达在八十年代中期写过一部小说《红尘》，深刻地剖析了落后的文化形态导致的悲剧根源。

《红尘》的女主人公德子媳妇在旧社会由于家境贫困被卖给妓院当妓女，解放后跳出了火坑，嫁给了拉车的德子，在一个无人知晓她的往昔的胡同里过起了安谧的居家生活。这是一种制度对妇女——尤其是受压迫和欺凌的妇女的保护和解放，然而这并不足以铲除社会公众意识中残存的陈腐和污秽。根基深厚的封建贞操观念使人们不能客观地认识已经消逝了的妓女现

象，更不能公正地对待曾经沦落红尘、被迫出卖肉体的德子媳妇，理解她的痛苦与无奈。因此，当"大革命"来临时，一场诉苦伴冤竟使德子媳妇引火烧身，酿成一场家破人亡的悲剧。当她将自己往日的不幸身世坦吐给邻里们后，这个昔日的"窑姐儿"——旧社会被压在最底层的受苦人竟然被打入了与"地富反坏右"为伍的十八层地狱。只因为她曾落入那个"不干净"的地方，没有守住贞操，却不管她也是贫苦人中的一员，也不论她非心所愿、并为拒绝进"地狱"而死命抗争过。她的丈夫——曾经与她倾心相爱的德子虽然从一开始就了解她的身世，但却坚信她从未"屈从"过，坚信她的身子是"贞洁"的，当他得知媳妇往昔曾在妓院"接客"后，便绝情地离她而去了。值得深思的是德子离开媳妇、媳妇豁然告别人生之时生活的严寒已经过去，胡同里的"地富反坏"都在不同程度上得到了"解放"和"正名"，可是，唯独德子媳妇在这万机复苏中依然遭遇着人们的白眼，孤独而凄凉地活着，没有人搭理，也没有任何迹象表明要给她"正名"，她失去了最后的信心与希望，自觉地走向了死亡，直至她死后仍然被人们戳着手指称为"窑姐儿"。对德子媳妇戳指辱骂的有男人，也有女人，甚至有孩童，这根深蒂固的男权劣根性左右了多少代的人们?!并且还将延续多久?!它使我们进一步看到，"通过政治和革命在立法形式上超前实现"（李小江语）的妇女解放在铲除男权残余方面的不彻底性，至少在观念意识深层女人依然是作为男人的工具而受到尊敬或鄙视、宠爱或厌弃，贞洁与否依然是衡量女人的首要价值尺码。德子媳妇因为她的不贞洁而被戳指辱骂，也因为不贞洁而被划入"地富反坏右"行列，又因为不贞洁而最终失却生活希望和信心。她的命运表而看来似乎是因为政治和政策的一种偶然摇摆而一落千丈，但实质上却是被对"窑姐儿"根深

蒂固的、非人性的蔑视所葬送。虽然男权残余在这个时代已相当衰败，但它的苟延残喘依然表现出顽固的非人性。这种非人性仅仅依靠政治和革命的立法形式是扫荡不尽的。立法形式曾一度取消了娼妓现象，也给了那些曾经是娼妓的人们新生的希望和幸福，但是它却难以防范尚未寿终正寝的男权残余在一定的机遇中、在一定的范围内重新回到现实生活中来，德子媳妇没有窒息于旧社会的“火坑”，却在新社会里被冷眼挤进自杀的隅角。这一个例充分展示了中国社会特定的对制度及现行政策的极大依赖，制度和政策在保障人的权益方面的脆弱性以及建立一种充满完美人性的文化模式——清新健康的文化环境的迫切性，只有这种充满完美人性的文化环境才是妇女彻底摆脱受压迫和歧视历史的真正保障。

英国两位人类学家秀莉·阿登那和埃德汶·阿登那提出在男权文化体系中女人构成了一个失声的集团，其文化和现实生活圈子同（男性）主宰集团的圈子重合，却又不完全被后者所包容。这两个集团是两个相交的圆，失声集团的圆大部分都在主宰集团的圆的范围内，同时还有一个月牙形的边缘则处于主宰域之外，被称做“野地”。与之相应的，在主宰域内也有一片女子不可企及的地域 按文化人类学的观点，哪怕女人从来没有见过男人的那片月牙地，也知道它的情形，因为它已成为传奇的主题了。而男人却不了解“野地”。[①] 我觉得这两位人类学家将女性那片从未被正统文化正视过的生活和文化圈比喻为“野地”是一个再确切不过的象征了。这里既荒芜而又充满生机（因为它从来也

---

① 参见肖沃尔特《荒原中的女权主义批评》一文，王逢振等编《最新西方文论选》，桂林，漓江出版社，1991年版，第276页。

得不到正统文化的直接“照耀”和“灌溉”），既广阔无垠（从更公正的角度着眼）又狭小局促（以男权价值尺度来衡量），几千年来它一直是一片被漠视了的“放逐”之地。德子媳妇的故事可算作是一个小小的例子。

我反对女性对男性的依附，我也不赞成男女两性长期处于分庭抗礼的状态之中，我比较赞赏西方某些女权主义者提出的建立和发展“双性文化特征”的设想，它是拯救和完善人类文化的一条比较切实可行的道路。虽然对于中国妇女现状来说要走这样的道路似乎还很为遥远——男权文化对女性根深蒂固的偏见渗透于各种缝隙之间，男权文化的巨大网络依然无处不在地束缚着人们的手脚乃至大脑，“女性特征”更处于有待解构、重建和完善。但我们应该看到“双性文化特征”仍不失为一种切实可行的人类远景，它能真正避免女性重蹈男权传统覆辙——制造性别上新的不平衡，从而达到“在两性和谐共处的基础上争取人的最大限度的自由”（李小江语）这一遥远而宏大的目标。

提倡建立和发展“双性文化特征”并不意味着完全取消或混淆男女两性特征，而是在充分尊重男女独立人格的基础上扬弃传统文化的弊端和偏见，完善和发展健康的人性。几千年男权文化对女性的排斥、歧视是显而易见的，而建立“双性文化特征”首要的是社会文化应改变以往的视角和态度乃至精神，接纳、正视女性以往的历史和现实存在。作为“失声集团”的女性群体同样要正视几千年全部的人类文化，在解构和批判这种文化的同时，不断地融进自己的真知灼见，“野地”即使永远不与男性那片“月牙形”完全重合或融为一体，但也不再是男人永不了解和漠视的领域。女权批评理论以及文本正式进入学界并引起不小的震撼正是这种努力的结果。

在理想的人类社会中，女性究竟会走向何处？女人具有许多天生为女人的特性——月经、生育、哺乳……生理性特征，更具有各种传统文化所赋予的社会性内容——管理家务、养育孩子，甚至包括着裙子、留长发等等。这两部分组成了女性的角色内容，然而女性特性，尤其是女性角色的社会性内容并非是一成不变的，由于科学文化的高度发展，在许多国家不仅妇女走向社会成为可能，而且男人正在创造着手执奶瓶或手推婴儿车的形象，改变了传统的严父慈母的角色框架。女子穿裤子这在某些时期被视为极其时髦的着装，现在恐怕全世界再也无人会对此大惊小怪了。即使是女性的自然特性也并非毫无发展和变化的可能，精子仓库的出现、试管婴儿的成功在目前仍是极为个别的试例，在以往或现在一段时期看来未免有些“超前”或“非自然”，然而说不定在不久的将来它们会像人工流产那样为社会所普遍接纳。人工授精、堕胎等等与自然母性的传统意义格格不入，甚至使女性的自然母性趋于消失，女人不再是繁衍和抚育后代的象征，她有权利和自由选择是否承担这一角色。女性自然母性的消失与男人替代女人参与家务以及更改父爱的内容，构成了男女两性特征的互相转化，虽然这仅仅是这种转化的某些方面，但它强烈地意味着固执的传统偏见已经开始瓦解，人类正朝着更为理性和更为自由的方向走去。随着妇女地位的提高，妇女与男人一同参与种种，许多传统的女性角色内容已被更改和取消了，这在多方面显示了女人作为人的意义和价值，显示了人解放自身的力量，使女性人格趋于更自然、更开放，因而也更为完美。在人类文化日益趋于融合的现代社会，女人与男人间的鲜明界线正在缓慢却又一发不可收地冰消雪融，男女双方的特性或个性处于不断转换、融合之中，当然有些特性是永远也消失不了的，尤

其是生理性方面存在着极大的稳定性，然而它在文化上的尊卑或荣辱意义正趋于逐渐消解之中。

初稿成于1990年夏天；
1993年1月第二稿；
1993年12月再次改毕。

后　　记

写这部书稿的念头产生于1987年的夏天。那时偶然与我丈夫陈燕谷谈起自己对女性文学的一些粗浅看法，他建议我接触一点西方女权主义批评。从那时起我便开始留意搜寻，可是所能见到的有关这方面的书面文字极为有限，倒是在大量浏览古今中外有关的文学作品时涌现出的许多新鲜感受不断地冲击着我，使我忘情地专注于一项毫无功利目的的工作。从1987年秋天至1989年秋天——短短的两年时间里，我们的居室三度搬迁，从九平米的斗室到十多平米仍很简陋的住房，居住空间一次次地得到有限的扩展，有关我这本书的构思却似乎在无限地不断更新着，终于在1990年夏天写完全书的初稿。那些年我的大部分光阴是在尽妻子和母亲的天职以及为现代文学馆做征集工作中度过，余下的才是写这部书稿。我几乎放弃了所有娱乐和消遣，却仍不免为缓慢的进程焦躁不安。我实在敬慕和惊诧于那些一生能写出几十部乃至上百部书的作家和学者。我花了近三年时间写完第一稿时似乎就已耗尽了全部精神和体力，其后三年间两易其稿，如今整部书稿总算尘埃落定，内心实在没什么轻松感，也许是对书稿中的种种沉溺太久太深，也许完稿并不意味着结束，甚至可以说是这项研究的一个开端。

此书写作期间我着意借鉴西方女权批评的一些理论和观点，从知之甚少到略有所知，虽说进展不快，却给了我很大的震

撼、启发和助益。受制于自己的外语水平，我接触这方面的原著极为有限。燕谷多年来关注西方学术理论发展，为我提供和讲解了不少与此相关的学说观点，本书所引的数量不多的英文原著也是由他译出的。女权批评是一种根植于西方文化土壤的学术观点，是对几千年世界性男权中心社会和文化现象的发难。八十年代初期我国学术界有少数人开始注意它，然而它并不像其它许多西方学说思潮那样“走红”，原因很可能是我们这个古老国度的男权传统更为深厚坚固，致使女权批评很难像其它理论那样与向往独立和自由人格的中国知识分子“一拍即合”，从而“走俏”一时。可以说女权批评几乎是不动声色地在近十年的时间里逐步进入我国学术界，从事中国妇女问题和女性文学研究的人们因而得以免除面对“新潮”时的喧闹与浮躁，保持一种比较平静的学术心境，进行富有成效的研究与思考。如今，女权批评虽然远未成为一种公认的基本文化视角，但至少已不再是绝大多数学人闻所未闻的奇论了。

在此书写作和出版过程中，我得到了许多朋友和师长的热切关心和扶持，这将与这本小书一起镌刻于我心间。我首先要感谢丛书的两位编委王蒙和赵一凡。王蒙先生在百忙中为我审稿作序，并热情推荐，后又经赵一凡先生审阅。没有他们的肯定和扶持，这本书的出版将是不可想象的，他们给予的基于鼓励的好评，将更增加我填补自己学术上疏浅的信心。

我还要感谢张抗抗、张辛欣、张洁等当代文坛的几位著名女作家在女性文学话题上与我的多次对谈，启发和加深了我的种种思考。

在本书写作过程中，我参阅了不少中外女性文学研究和其它相关学科的专著和论文，使我获益匪浅，我已在书后列出“参

考书（篇）目”，在此谨向有关专家和学者表示我由衷的敬意和谢忱！

刘 慧 英

一九九四年八月于北京

附 录

主要参考书(篇)目

[法]西蒙·波娃 《第二性——女人》,湖南文艺出版社,1986年。

[美]宾克莱 《理想的冲突》,商务印书馆,1983年。

蔡 翔 《母亲与妓女》,载《读书》1989年第2期。

戴 晴 《改革与妇女解放》,载1988年3月10日《光明日报》。

[荷]高罗佩 《中国古代房内考》,上海人民出版社,1990年。

[美]葛浩文 《萧红评传》,北方文艺出版社,1985年。

甘 阳 《自由的理念:五·四传统之阙失面》,载《读书》1989年第5期。

黄 英(钱杏邨) 《现代中国女作家》,北新书局,1931年。

胡 缨 《边缘区域与女性主义——评介克里斯蒂娃及其〈论中国妇女〉》,载台北《女性人》第四期,1990年9月。

[美]特伦斯·霍克斯 《论隐喻》(高丙中译),昆仑出版社,1992年版。

[瑞士]费盖尔·哈林 《爱的剖析》(中译本),延边大学出版社,1987年版。

[美]珍尼特·希伯雷·海登,B.G. 罗森伯格 《妇女心理学》(中译本),云南人民出版社,1986年版。

[美]桑德拉·M·吉尔伯特,苏珊·古芭 《阁楼上的疯女人:

女作家和十九世纪文学想象》，耶鲁大学出版社，1979 年版。
[美]D. L. 卡莫迪 《妇女与世界宗教》(徐钧尧 宋立道 译)四川人民出版社，1989 年版。
[美]W·考夫曼 编著 《存在主义》(陈鼓应等译)，商务印书馆，1987 年版。
康正果 《女权主义文学批评述评》，载《文学评论》1988 年第 1 期。
[美]苏珊·朗格 《艺术问题》(滕守尧 朱疆源译)，中国社会科学出版社，1983 年版。
孟 悦 戴锦华 《浮出历史地表》，河南人民出版社，1989 年版。
[挪威]陶丽·莫依 《性与文本的政治》(林建法 赵拓译)，时代文艺出版社，1992 年版。
[美]马斯洛 《人性能达的境界》(林方译)，云南人民出版社，1987 年版。
《自我实现的人》(许金声译)，三联书店，1987 年版。
[美]赫伯德·马尔库塞 《爱欲与文明》(黄勇 薛民译)上海译文出版社，1987 年版。
[美]尼娜·欧尼尔，乔治·欧尼尔 《开放的婚姻》(郑慧玲译)，浙江文艺出版社，1987 年版。
钱理群 《试论五四时期"人的觉醒"》，载《文学评论》1989 年第 3 期。
[法]让—保罗·萨特 《存在主义是一种人道主义》(周煦良 汤永宽译)上海译文出版社，1988 年版。
孙绍先 《女性主义文学》，辽宁人民出版社，1988 年版。

谭正璧 《中国女性的文学生活》，上海，光明书局，1930 年版。(后改名为《中国女性文学史话》，百花文艺出版社，1984 年版。)

[俄]亚·托尔斯泰娅 《父亲》(启篁等译)，湖南人民出版社，1985 年版。

[英]弗吉尼亚·伍尔芙 《妇女与小说》(瞿世镜译)上海译文出版社，1986 年版。

[美]勒奈·韦勒克，奥斯丁·沃伦《文学理论》(刘象愚等译)，三联书店，1984 年版。

王逢振等(编) 《最新西方文论选》，漓江出版社，1991 年版。

王安忆 李 昂 《妇女问题与妇女文学》，载《上海文学》1989 年第 3 期。

王安忆 《她到底要什么》，见王安忆《故事和讲故事》，浙江文艺出版社，1991 年版。

王 绯 《张洁：转型与世界感——一种文学年龄的断想》，载北京《文学评论》1989 年第 5 期。

王 蒙 《清新·穿透与“永恒的单纯”》，载《读书》1992 年第 7 期。

[美]伊莱恩·肖沃尔特(编) 《新女权主义批评》，纽约，兰登书屋，1985 年版。

谢无量 《中国妇女文学史》，上海，中华书局，1916 年版。

筱 敏 《女性的天空》，花城出版社，1990 年版。

[英]特雷·伊格尔顿 《二十世纪西方文学理论》(伍晓明译)，陕西师范大学出版社，1986 年版。

姚暨荣 (编译)《性与可爱——劳伦斯散文选》，花城出版社，1988 年版。

张京媛　(主编)《当代女性主义文学批评》,北京大学出版社,1992年版。
周国平　《尼采:在世纪的转折点上》,上海人民出版社,1987年版。
张贤亮　《改革、社会与文学——张贤亮与施叔青的对话》,载1989年2月2日上海《文学报》。
刘慧英　《女人,并非特殊——张洁访问记》,载1989年6月25日香港《文汇报》。
《女性的困惑与自觉——访张辛欣》,载1989年10月22日香港《文汇报》。
《关于"女性文学"的对话——访张抗抗》,载《香港文学》1990年第12期。
《于自然中发展——与王安忆对谈》,载《炎黄春秋》1992年第2期。

出版后记

当前，在海内外华人学者当中，一个呼声正在兴起——它在诉说中华文明的光辉历程，它在争辩中国学术文化的独立地位，它在呼喊中国优秀知识传统的复兴与鼎盛，它在日益清晰而明确地向人类表明：我们不但要自立于世界民族之林，把中国建设成为经济大国和科技大国，我们还要群策群力，力争使中国在二十一世纪变成真正的文明大国、思想大国和学术大国。

在这种令人鼓舞的气氛中，三联书店荣幸地得到海内外关心中国学术文化的朋友们的帮助，编辑出版这套《三联·哈佛燕京学术丛书》，以为华人学者们上述强劲呼求的一种纪录，一个回应。

北京大学和中国社会科学院的一些著名专家、教授应本店之邀，组成学术委员会。学术委员会完全独立地运作，负责审定书稿，并指导本店编辑部进行必要的工作。每一本专著书尾，均刊印学术委员会推荐此书的专家评语。此种学术质量责任制度，将尽可能保证本丛书的学术品格。对于以季羡林教授为首的本丛书学术委员会的辛勤工作和高度责任心，我们深为钦佩并表谢意。

推动中国学术进步，促进国内学术自由，鼓励学界进取探索，是为三联书店之一贯宗旨。希望在中国日益开放、进步、繁盛

的氛围中，在海内外学术机构、热心人士、学界先进的支持帮助下，更多地出版学术和文化精品！

生活·读书·新知三联书店

一九九三年十月

［Ｇｅｎｅｒａｌ　Ｉｎｆｏｒｍａｔｉｏｎ］
书名＝三联·哈佛燕京学术丛书　走出男权传统的樊篱：文学中男权意识的批判
作者＝
页数＝２２６
ＳＳ号＝０
出版日期＝

封面页
书名页
版权页
前言
目录
正文